

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**



***A emigração árabe no romance brasileiro contemporâneo: Nur na
escuridão e a memória, a identidade, a alteridade e o estranhamento***

EL MOSTAFA LAAOUICHI

**Dissertação orientada pela Professora Doutora ALVA MARTÍNEZ
TEIXEIRO, especialmente elaborada para a obtenção do grau de
Mestre em Estudos Brasileiros**

MESTRADO EM ESTUDOS BRASILEIROS

2016

Resumo (Português)

Nesta dissertação pretendemos examinar criticamente a problematização literária dos processos identitários derivados da imigração, através da análise do romance *Nur na escuridão*, do autor brasileiro de ascendência libanesa Salim Miguel. É privilegiada para este fim, contrastiva e complementarmente, a análise comparatista relativamente aos romances *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado, *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, *Amrik* de Ana Miranda, *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum e *O Enigma de Qaf* de Alberto Mussa, assim como *Emigrantes*, do português Ferreira de Castro. Através das comparações pontuais entre a obra de Salim Miguel e os romances deste pequeno *corpus*, selecionado *ad hoc*, procuramos entender a escrita migueliana em toda a sua complexidade e singularidade.

Assim, num primeiro momento, estudamos a obra no seu contexto histórico, social, cultural e, igualmente, no seu contexto literário. Num segundo momento, a fim de compreender melhor a originalidade do romance, focamos alguns dos aspetos mais relevantes e significativos da recriação ficcional da experiência e da figura do imigrante árabe, nomeadamente, o estatuto atribuído à memória, no plano diegético e no plano discursivo, e a aprimorada construção da identidade das personagens. Dada a complexidade do objeto de estudo, servimo-nos de uma metodologia eclética que – com a devida coerência científica – abrange instrumentos de diversas áreas, além dos puramente literários, tais como a História, a Sociologia ou a Antropologia.

Palavras-chave

Literatura brasileira; *Nur na escuridão*; identidade; alteridade; imigração árabe.

Resumen (Español)

En esta disertación tenemos la intención de examinar críticamente la problematización literaria de los procesos identitarios derivados de la inmigración, a través del análisis de la novela *Nur na escuridão* del autor brasileño de ascendencia libanesa Salim Miguel. Con este propósito privilegiamos, contrastiva y complementariamente, el análisis comparatista de las novelas *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado, *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, *Amrik* de Ana Miranda, *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum y *O Enigma de Qaf* de Alberto Mussa, así como *Emigrantes*, del portugués Ferreira de Castro. A través de las comparaciones puntuales entre la obra de Salim Miguel y las novelas de este pequeño *corpus*, escogidas *ad hoc*, pretendemos entender la novela migueliana en toda su complejidad y singularidad.

Así, en un primer momento, estudiamos la obra en su contexto histórico, social, cultural e, igualmente, en su contexto literario. En un segundo momento, para comprender mejor la originalidad de la novela, estudiamos algunos de los aspectos más relevantes y significativos de la representación ficcional de la experiencia y de la figura del inmigrante árabe, en particular, el estatuto atribuido a la memoria en el plano diegético y en el plano discursivo y la minuciosa construcción de la identidad de los personajes. Dada la complejidad del objeto de estudio, utilizamos una metodología ecléctica que – con la debida coherencia científica – engloba instrumentos de diferentes áreas, además de los puramente literarios, como la Historia, la Sociología o la Antropología.

Palabras clave

Lliteratura brasileña; *Nur na escuridão*; identidad; alteridad; inmigración árabe.

ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO.....	7
II. O CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO.....	12
– O contexto histórico: a imigração no Brasil.....	12
<i>A imigração libanesa no Brasil.....</i>	15
<i>O mascate: a figura histórica e o tipo social.....</i>	19
– O contexto literário: a singularidade e as analogias relativamente ao romance brasileiro contemporâneo.....	23
III. A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NA REPRESENTAÇÃO DA EMIGRAÇÃO: O RELEVO DO SIMBOLISMO DOS PARATEXTOS, DAS FUNÇÕES DO NARRADOR E DA CATEGORIA DO TEMPO.....	43
– O simbolismo dos paratextos.....	43
– O estatuto e as funções do narrador: o entrecruzamento do discurso romanesco e o do discurso autobiográfico.....	45
– A enunciação do discurso romanesco e a memória familiar.....	54
– A memória e a temporalidade.....	65
IV. A IMPORTÂNCIA DA IDENTIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA IMIGRAÇÃO: O RELEVO DA CONSTRUÇÃO E CARATERIZAÇÃO CULTURAL DAS PERSONAGENS.....	73
– A construção da identidade híbrida das personagens miguelianas.....	73
– As personagens e a representação da identidade.....	75
<i>A língua árabe.....</i>	75
<i>A literatura árabe.....</i>	80
<i>As crenças e os valores culturais.....</i>	85
<i>A solidariedade.....</i>	93

<i>A comida árabe</i>	95
 V. A OUTRIDADE E A DIMENSÃO HUMANA DO FENÓMENO DA IMIGRAÇÃO: A DESCONSTRUÇÃO DO TIPO ATRAVÉS DA CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS.....	99
– A dimensão humana na representação literária do fenómeno histórico da imigração árabe para o Brasil.....	99
– O retrato íntimo do tipo do ‘mascate’ e a desconstrução da estereotipação e da outridade radical.....	104
 VI. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E CONCLUSÕES FINAIS.....	116
 BIBLIOGRAFIA.....	119
 ANEXOS.....	124
1. Períodos da história da imigração no Brasil.....	124
2. Estatísticas do povoamento (imigração total por períodos anuais).....	124

I

INTRODUÇÃO

O ser humano¹ desloca-se de um lugar para outro pela necessidade de escapar dos inconvenientes da terra natal, procurando novos e melhores horizontes de vida. Esta mobilidade humana deu lugar a uma produção ficcional criada por escritores que viveram intimamente, de perto ou de longe, com a experiência da imigração.

A minha curiosidade em relação ao tema da imigração árabe nasceu no período em que estudava na Université Mohammed V de Rabat, numa cadeira da Licenciatura em Língua e Cultura Portuguesa, Literatura Brasileira, lecionada pela minha orientadora, a Professora Doutora Alva Martínez Teixeira. Esse interesse cresceu aqui, em Lisboa, no mestrado de Estudos Brasileiros, nas aulas lecionadas pela minha orientadora e pelos outros professores de Literatura, Antropologia ou História do Brasil. Assim, dada a minha origem de árabe marroquino, o projeto de investigar e analisar o tema da imigração na narrativa brasileira contemporânea, sobretudo, na escrita de autores de ascendência árabe, foi ganhando corpo gradativamente. Esse propósito foi animado pelo desejo de conseguir aprofundar no estudo do sentido e do simbolismo contido nessas ficções e de contribuir para a reflexão sobre o fenómeno literário que representam, pois, ao interpretar essa escrita à luz de um conhecimento íntimo da cultura árabe, talvez possa iluminar, embora de um modo muito modesto, algum aspeto relativo ao objeto de estudo deste trabalho académico.

Nesta dissertação pretende-se, portanto, estudar uma das mais significativas orientações da narrativa brasileira atual, pois visa examinar criticamente o interessante fenómeno da problematização literária dos processos identitários derivados da imigração. Para este fim, o trabalho partirá, essencialmente, da análise do romance *Nur na escuridão*, do autor brasileiro de origem árabe Salim Miguel, e, complementar e contrastivamente, da ponderação de um *corpus* romanesco brasileiro selecionado *ad hoc*, formado por obras como, entre outras, *Grabriela cravo e canela* de Jorge Amado,

¹ Esta dissertação foi escrita ao abrigo do novo acordo ortográfico. No entanto, nas páginas deste trabalho académico são mantidas inalteradas as citações de autores brasileiros e portugueses ou de livros e revistas, publicados no Brasil ou em Portugal, de acordo com a norma ortográfica vigente em cada um dos países antes da ratificação do Acordo Ortográfico de 1990 que entrou em vigor em 2009.

Lavoura arcaica de Raduan Nassar, *Amrik* de Ana Miranda ou *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum. Para entender esta literatura em toda a sua complexidade e analisar o contexto literário, histórico e social onde se manifesta, de modo complementar, além das comparações estabelecidas a respeito dessas ficções que, como é o caso de *Nur na escuridão*, romaneiam a figura do imigrante de origem árabe no Brasil, esta análise será auxiliada por um medido recurso ao comparativismo e às relações de analogia também relativamente a outras narrativas brasileiras e portuguesas que ficcionalizam a imagem do imigrante no Brasil dos séculos XX e XXI.

A investigação terá, assim, como propósito central, o contacto direto com os textos do *corpus* escolhido, e, também, recorrerá aos textos teóricos como apoio para a análise da narrativa em questão. Neste sentido, no que concerne à metodologia a empregar, na elaboração deste trabalho, optamos por não restringir a pesquisa num único paradigma teórico-metodológico. Deste modo, perante a natureza da investigação e o carácter interdisciplinar do objeto a que se aplica – um romance que ficcionaliza e dá maior profundidade a um dos tipos mais populares da sociedade brasileira do século XX, o ‘turco’, e a um dos fenómenos mais importantes da sua história recente, a imigração –, será privilegiada no exame e na reflexão a respeito de *Nur na escuridão* uma orientação metodológica eclética. Com esta perspetiva, procuramos entrecruzar conceitos e instrumentos de diferentes áreas – como a teoria literária, a história, a sociologia ou a antropologia –, sempre respeitando a coerência científica que as metodologias aplicadas perseguem.

Tendo em mente esses objetivos, a dissertação foi estruturada em quatro partes, além desta breve introdução.

No segundo capítulo da dissertação, para a melhor compreensão da conjuntura histórica e das ligações entre a ficção e a História que, de um modo subjacente e parcial, alicerçam o romance *Nur na escuridão*, assim como do fenómeno literário em que se insere, desenhamos um panorama histórico do processo da imigração no Brasil e, seguidamente, do desenvolvimento da sua ficcionalização nos romances sobre a imigração árabe. É assim que, em primeiro lugar, examinamos as datas e os acontecimentos mais salientes na história da imigração no país; a seguir, analisamos as características particulares da imigração libanesa, as razões que obrigaram os libaneses a abandonar a pátria e os motivos que incentivaram essas vagas migratórias provenientes do Médio Oriente para o Brasil; e, por último, numa abordagem interdisciplinar,

estudamos o modo como este tipo se integrou na sociedade brasileira e no seu imaginário coletivo.

A segunda parte deste capítulo versa, como já foi dito, sobre a ficcionalização do imigrante árabe e, complementarmente, sobre a análise da singularidade de *Nur na escuridão* dentro do espaço ficcional brasileiro, avaliando os possíveis diálogos que o romance estabelece com as outras obras do pequeno *corpus* escolhido com propósitos comparatistas.

O terceiro capítulo foca três aspetos muito importantes na reconstrução ficcional do retrato e das vivências do imigrante de origem árabe através da narração da saga da família Miguel: o estatuto e as funções do narrador, as relações entre o discurso narrativo e a diegese – ou história – que institui e, por último, a temporalidade. Assim, nesta parte da dissertação, examinamos o modo como, numa obra baseada na reconstituição do passado familiar, esses três elementos são habilmente subjugados à centralidade da lembrança e da evocação, fundando uma escrita memorialista de teor convencionalmente realista, mas de complexa e singular organização discursiva.

No quarto capítulo, estudamos outro dos fundamentos estruturais indispensáveis no complexo retrato do imigrante presente no romance. Trata-se do elenco de personagens, nomeadamente, da representação da sua identidade a partir da análise de elementos culturais tais como, entre outros, a importância da diversa relação com as línguas árabe e portuguesa na caracterização das personagens, o prestígio e a vitalidade da literatura árabe como parte fundamental do património coletivo e base de um discurso ufanista ou o distanciamento dos conflitos e do fanatismo religioso em território brasileiro. Assim, a partir do exame destes e doutros elementos identitários, procuraremos compreender o modo como eles representam o imigrante árabe, nomeadamente, o libanês, com as suas dores, tribulações e dificuldades, derivadas, em parte, da adaptação identitária e cultural à nova terra de acolhimento.

Quanto ao quinto e último capítulo, procuramos avaliar a representação do imigrante árabe no Brasil na obra de Salim Miguel e, de modo complementar, na obra de outros autores que abordaram a temática da imigração para o país latino-americano. Destarte, examinaremos a complexa representação ficcional da figura do ‘turco’ e/ou do mascate, como foi dito, um dos tipos mais populares do imaginário coletivo brasileiro, assim como a sua experiência de adaptação no Brasil, destacando o profundo enraizamento cultural e conhecimento da terra experimentados por essa figura, assim como a dupla vivência do reconhecimento e da rejeição característica da experiência da

imigração. É assim que, a fim de ponderar e compreender melhor esses dois aspetos realçados na obra de Salim Miguel, estabelecemos também uma comparação complementar entre a visão da imigração exposta no romance *Emigrantes* de Ferreira de Castro e em *Nur na escuridão*, pois este paralelismo com a experiência de fracasso presente na obra do autor português projeta uma nova luz – e, consequentemente, permite um estudo mais aprofundado – sobre os claro-escuros presentes no retrato da imigração na obra de Salim Miguel.

Agradecimentos

Aos de cá e de lá

Nestas páginas introdutórias, finalmente, gostaria de manifestar a minha mais sincera gratidão a todas aquelas pessoas que me ajudaram, de forma direta ou indireta, na elaboração deste trabalho.

Os meus primeiros e maiores agradecimentos são dirigidos à minha orientadora, a Professora Doutora Alva Martínez Teixeira, pela paciência, pela dedicação, pelo apoio moral e pelas valiosas sugestões e constantes conselhos que me ajudaram muito e me encorajaram a concluir esta dissertação.

Aproveito, igualmente, a ocasião para agradecer aos professores do Mestrado em Estudos Brasileiros por abrirem uma janela, aqui em Portugal, para os alunos e mostrarem-nos o outro lado do Atlântico e a rica e diversa cultura do Brasil.

Gostaria, também, de dirigir os meus agradecimentos aos funcionários da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a todas as instituições e bibliotecas de Lisboa que me abriram portas para o conhecimento, nomeadamente para outra cultura e para uma melhor compreensão dos outros.

Igualmente, deixo os meus sinceros agradecimentos ao Instituto Camões, pelo seu apoio financeiro e institucional, à Professora Doutora Maria Antónia Mota, responsável pelo Protocolo entre a Universidade de Lisboa, a Universidade Mohammed V e o Instituto Camões, assim como ao Professor José Bettencourt, leitor em Rabat do referido instituto, pelo apoio pessoal e académico concedido durante os anos do Mestrado e pelo empenho em manter vivo o intercâmbio cultural entre Portugal e Marrocos.

Devo também os meus agradecimentos aos professores, portugueses e marroquinos, do Departamento de Estudos Portugueses na Universidade Mohammed V

de Rabat, nomeadamente ao Professor Doutor Abdesslam Okab, por me ensinarem os princípios do português e o amor pelas letras.

Do outro lado do oceano, gostaria de manifestar a minha gratidão à Professora Doutora Regina Dalcastagnè, familiar de Salim Miguel, com quem entrei em contacto por mero acaso, pela sua amabilidade e generosa disponibilidade.

João Nogueira da Costa merece especial reconhecimento, pois, para mim, é professor, amigo e irmão, sendo, nesta ocasião, também revisor linguístico deste texto.

Por último, agradeço aos amigos de diversas nacionalidades, sobretudo aos portugueses, o convívio, a troca de opiniões, a partilha de conhecimentos e o intercâmbio entre culturas durante estes últimos anos.

II

O CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO

O contexto histórico: a imigração no Brasil

Ao longo da história humana, a migração foi sempre um fenómeno importante que contribuiu para a formação das nações. Desde o seu descobrimento em 1500, o Brasil foi uma das terras que recebeu ondas migratórias de várias nacionalidades, mas é no século XIX que o fenómeno da imigração surge no Brasil e assume grande importância.

Segundo Manuel Diégues Júnior, a imigração no Brasil começou em 28 de janeiro de 1808:

O ano de 1808 deve marcar-se como o do início da imigração no Brasil; é com a ação da Regência, naquele ano trasladada a Côrte de Lisboa para o Rio de Janeiro, que se torna possível a imigração para o Brasil. Até então era teóricamente vedada a entrada de estrangeiros em nosso território. A abertura dos portos – 28 de janeiro de 1808 – assinala o início da imigração no Brasil; complementando êsse ato outras disposições são adotadas, colônias são fundadas, tudo facilitando a introdução do alienígena. (JÚNIOR, 1964: 15)

A abertura dos portos iniciou, portanto, uma nova era da história das migrações no país. Após esta data, a entrada e instalação dos imigrantes no Brasil foi apoiada e facilitada pelo próprio príncipe D. João, sobretudo, a dos imigrantes das nações amigas de Portugal. Assim começou uma imigração planeada e subsidiada pelo Estado.

Antes da abertura dos portos, como verificamos no trecho anterior, a entrada dos estrangeiros “teoricamente era vedada”, mas podemos confirmar que, antes de 1808, existiam outros tipos de imigrantes, denominados por Hernâni Donato “imigrantes impositivos e imigrantes obrigados” no seu livro *Brasil 5 séculos*:

Vieram, e a seu modo trabalharam nos dias coloniais, franceses, ingleses, holandeses. (...). Todos eles associaram e empregaram os índios na lavoura de produtos tropicais e os tiveram como aliados quando foi preciso enfrentar pelas armas os luso-brasileiros que, afinal, os expulsaram. (DONATO, 2000: 381)

Assim, confirma-se antes de 1808 a existência dos estrangeiros no território brasileiro, que entraram de maneiras diferentes, mas o início da imigração data do início do século XIX, nomeadamente, da transferência da corte portuguesa para o Brasil.

Manuel Diégues Júnior e J. Fernando Carneiro dividiram a história da imigração no Brasil em três grandes períodos, mas com datas diferentes. Como podemos observar no quadro 1, presente no ANEXO 1 (*Vid. Infra*), ambas as divisões começam em 1808, mas cada autor adota datas diferentes para os períodos estabelecidos a partir desse momento inicial. Diégues Júnior, na sua divisão, recorreu a duas datas importantes na história da imigração no Brasil: 1850, o ano da extinção do tráfico negreiro, e 1888, o ano da abolição da escravatura. Por seu lado, a divisão proposta por Fernando Carneiro é baseada também em duas datas importantes: 1887 é o ano que antecede a abolição da escravatura e 1930, data relacionada com a Revolução de 1930.

Para compreender melhor como estas datas influenciaram os fluxos migratórios, podemos observar o gráfico reproduzido no ANEXO 2 (*Vid. Infra*). Como podemos constatar, os primeiros dados estatísticos disponíveis no sítio web do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) remontam a 1820. Entre 1820 e 1850, notamos fracas ondas migratórias, não ultrapassando os 2.412 imigrantes. Após a extinção do tráfico negreiro (1850), notamos um crescimento devido a vários fatores, de acordo com Diégues Júnior: de um lado a intensificação do fenómeno é provocada pela situação política da Europa, que conheceu uma série de movimentos revolucionários de carácter liberal nesse período. De outro lado, as razões são também de natureza interna, ligadas a leis e decretos que contribuíram para facilitar o desenvolvimento da imigração.

No ano de 1847, verificamos uma intensificação do processo. Isto deve-se ao estímulo da imigração promovido por particulares para substituir a mão-de-obra escrava na lavoura do café. Nesse sentido, destaca-se a iniciativa do Senador Nicolau Vergueiro, que criou uma fazenda própria e “mandou a vir da Alemanha 80 famílias, no total de 400 pessoas.” (JÚNIOR, 1964: 33)

Graças a estes fatores, o fluxo migratório aumentou. Durante o período decorrido entre 1850 e 1888, segundo Diégues Júnior, entraram 882.176 imigrantes. A partir desse momento, o volume migratório, comparativamente aos anos anteriores, é enorme:

A Abolição de Escravatura marca o fim de uma fase e o começo de outra, no processo histórico da imigração Brasil. Com o ato de 13 de Maio encerrava-se o ciclo do trabalho escravo, ao passo que se torna possível o desenvolvimento da imigração, em pleno regime do trabalho livre. (*Ibidem*: 50)

O ano da abolição da escravatura é uma data importante na história da imigração no Brasil, pois a necessidade de mão-de-obra para o cultivo do café aumentou

significativamente e o trabalho dos imigrantes se tornou o elemento substitutivo do trabalho escravo.

Além da abolição da escravatura, outros fatores sociais, económicos e políticos, tanto nos países de origem, como no Brasil, provocaram o crescimento das correntes migratórias. Entre os segundos, não podemos esquecer o surto industrial, que contribuiu para a atração de imigrantes que preferiam ficar nos centros urbanos.

Nesse período e graças a todos estes fatores mencionados, decorridos depois de 1888, deu-se um notável crescimento da imigração, como podemos observar no gráfico 1 (ANEXO 2): o fluxo migratório atingiu o seu valor máximo, 215.239 imigrantes, na história da imigração no Brasil.

Relativamente às nacionalidades e ao destino dos imigrantes chegados ao Brasil, segundo Diégues Júnior, no primeiro período, decorrido de 1808 até 1850, o número de imigrantes foi apenas de 21.599. As principais correntes são iniciadas por três nacionalidades: alemães (7.626 pessoas), suíços (2.128 pessoas) e portugueses (930 pessoas). A par destas “três nacionalidades aparecem os ingleses, os franceses, os italianos, os espanhóis, os belgas e ainda outros grupos de menor expressão” (*Ibidem*: 39). Neste período, os destinos destes imigrantes são, em primeiro lugar, Rio Grande do Sul e São Paulo.

No que se refere ao segundo período, decorrido de 1850 até 1888, entraram no Brasil 882.176 imigrantes. Trata-se de um número maior em comparação com o período anterior. Nesta nova vaga, encontramos, em primeiro lugar, os italianos (292.640 pessoas), em segundo lugar, os portugueses (273.782 pessoas), e em terceiro lugar, os alemães (63.611 pessoas). Também se destacam, neste período, os espanhóis, os austríacos e os russos. O destino da maioria dos imigrantes é, novamente, Rio Grande do Sul e São Paulo, mas a par destes destinos, encontramos também Rio de Janeiro, Santa Catarina e Minas Gerais.

O último período desta divisão de Júnior, decorrido entre 1888 e 1950, é o período em que houve um fluxo migratório maior. Trata-se do momento histórico retratado no romance que é objeto desta dissertação, *Nur na escuridão*, que narra a história da emigração de uma família libanesa para o Brasil em 1927 e a posterior adaptação no país de acolhimento. Neste período, notamos um predomínio de três grupos de imigrantes, todos eles latinos: italianos (1.063.173), portugueses (685.696) e espanhóis (438.300). Paralelamente a estes grupos, aparecem os austríacos, os alemães e os russos, registando-se ainda a entrada de imigrantes de novas nacionalidades, principalmente

japoneses e turco-árabes, grupo que, como veremos, englobava a família protagonista do romance de Salim Miguel.

Nesta última fase, São Paulo recebeu o maior contingente de imigrantes, com uma percentagem de 57,10% do total. A seguir a São Paulo, encontramos o Distrito Federal (atual município do Rio de Janeiro), o Rio Grande do Sul e o Paraná.

A imigração libanesa no Brasil

O Líbano, até ao início do século XX, formava parte do Império Otomano (1516-1918) e, consequentemente, a migração libanesa para o Brasil está profundamente relacionada com a história da região do Médio Oriente sob o domínio desse Império. É assim que os emigrantes provenientes do Médio Oriente chegados ao Brasil, como a família protagonista do romance de Salim Miguel, eram chamados ‘turcos’:

Dos turco-árabes, sírios e libaneses principalmente, sabe-se que esporadicamente desde tempos anteriores já estavam presentes no Brasil. Intensificou-se porém, a sua entrada a partir dos últimos anos do Império e começos da República. Os dados relativos à sua introdução confirmam-no. Até 1888 o número de sírios e libaneses entrados no Brasil alcançava apenas 155 pessoas. Já a partir de 1889/1914 atinge o número de 51.409 pessoas. (JÚNIOR, 1964: 54)

Verificamos nesta citação – em que se afirma a existência do imigrante árabe no Brasil desde “tempos anteriores”, ou seja, antes de 1888 – que o elemento ‘libanês’ vem ligado à palavra ‘turco’ ou ‘árabe’ ou, em geral, ‘turco-árabe’.

De acordo com Clark S. Knowlton, a variedade de denominações era devida à situação política no Médio Oriente. Por este motivo, todos os imigrantes provenientes dessa zona foram classificados, sem distinção, como ‘turcos’ durante o mandato do Império Otomano, passando posteriormente a ser denominados ‘sírio-libaneses’ durante o mandato francês. Só a partir de 1926, ano da proclamação da República Libanesa, passaram a ser identificados separadamente, como imigrantes libaneses. Consequentemente, determinar com exatidão o número de imigrantes libaneses é uma tarefa difícil. (KNOWLTON, 1961, *apud* FÍGOLI & VILELA, 2004: 5)

Maged El Gebaly, por sua parte, apoiando-se nas conclusões de Assad Zaidan, associou a presença árabe a um período em muito anterior aos períodos referidos, nomeadamente ao ano da chegada da esquadra de Pedro Álvares Cabral:

Segundo os historiadores Jamil e Jorge Safady (1950), há um manuscrito na Biblioteca Pública da capital russa Moscou que consta que o marinheiro árabe Ibn Majed que tripulou

em 1500 a esquadra de Pedro Álvares Cabral, ao avisar o litoral baiano gritou ‘Bahia’, *بهاء*, [o que quer dizer em árabe bonita], que deu nome à região. (GEBALY, 2012: 18)

Relativamente a esta presença árabe na descoberta do Brasil, Roberto Khatlab disse que “o primeiro local onde os portugueses chegaram em 1500 foi chamado de Porto Seguro, região esplendida que foi nomeada de «Bahia» palavra árabe que se traduz por «brilhante», «radioso», «magnífico»”. (KHATLAB, 2002: 18)

Voltando ao assunto da emigração libanesa para o Brasil, no seu livro *Do Líbano ao Brasil: história oral dos imigrantes*, André Gattaz dividiu esta emigração em quatro fases. A primeira fase, que vai de 1880 a 1920, é a do domínio do Império Otomano. Gattaz tomou o fator religioso como um traço marcante, pois o numeroso grupo de imigrantes libaneses foi composto por cristãos que fugiam da perseguição do Império Otomano. Além desta causa, foi também importante o fator económico, pois a maioria das pessoas desse grupo de cristãos fazia parte da população rural, que, desesperada pela agricultura deficiente e a industrialização quase nula, abandonou o Líbano com a ambição de alcançar a riqueza fácil e rápida nas terras da América.

No segundo período, denominado “entre-guerras” (de 1920 até 1940), a situação já era diferente. O Líbano passou a estar sob mandato francês, o que fez com que este ciclo fosse marcado pela emigração de cristãos e muçulmanos, uma vez que ambos os grupos ficaram descontentes com a nova configuração do estado libanês após a I Guerra Mundial. A maior parte deste grupo era originário de zonas rurais: tratava-se de pessoas forçadas a abandonar as suas terras pelas dificuldades da conjuntura económica no mundo rural e pela falta de perspectivas para os setores urbanos. Nesta fase, os emigrantes são movidos, principalmente, pela fuga da submissão ao domínio francês e pelo desejo de enriquecimento rápido.

A terceira fase, denominada “Líbano independente” pelo autor, vai de 1940 até 1975 e foi caracterizada pela saída de emigrantes, cristãos e muçulmanos, de origem urbana, por causa da falta de oportunidades de trabalho nas cidades. Esta falta relaciona-se, em especial, com a depressão económica após a Segunda Guerra Mundial, mas também com os conflitos religiosos e políticos que conduziram o país, novamente, a um período dramático da sua história: a Guerra Civil (1975-1990). Consequentemente, os emigrantes tentaram buscar uma vida melhor e, sobretudo uma vida tranquila, longe dos conflitos sangrentos e da violência sofrida na sua pátria.

Quanto à última fase da divisão, que vai de 1975 a 2000, André Gattaz denominou-a “Guerra do Líbano”: trata-se de uma época de insegurança, de medo e de

perseguições políticas e sectárias. A duração (quinze anos) e a intensidade da guerra provocaram no país uma crise económica, com o consequente aumento do desemprego. Os muçulmanos sunitas e xiitas e, também, os cristãos, tentaram fugir do conflito em busca de refúgio noutros países, sobretudo, no Brasil.

Nesta breve síntese da história da emigração libanesa para o Brasil, nota-se o domínio do fator político e económico. O primeiro prende-se com o descontentamento face às mudanças constantes do estado libanês, seja pelos conflitos religiosos, seja pelos conflitos militares. O fator económico está na origem da procura de boas condições de vida, sobretudo por parte da população rural do Líbano, por causa das condições da agricultura, que não satisfazia as necessidades dessa população. Também não se podem esquecer os efeitos dos ecos do enriquecimento rápido na América, causados pelas notícias dos pioneiros, que aumentaram a curiosidade e/ou o entusiasmo dos emigrantes. Em síntese, podemos lembrar as palavras de Roberto Khatlab para iluminar os fatores que aumentaram o fluxo da emigração libanesa:

A instabilidade política e económica continua a aumentar a emigração ainda em nossos dias, uma história de vencedores, mas também de muitos naufrágios, pois a emigração libanesa não é, como escreveram muitos, causada pelo espírito aventureiro e fenício do libanês, e sim pela necessidade, pela falta de paz e de estabilidade político-económica. (KHATLAB, 2002: 15)

Nesse contexto, por trás dos movimentos migratórios dos libaneses para o Brasil, existem algumas razões que permitem explicar a escolha desse país como destino. Em primeiro lugar, um fator que contribuiu para essa situação foi “o ‘fechamento’ das fronteiras norte-americanas para imigrantes ‘mediterrâneos’, ou para aqueles que não estivessem em boas condições de saúde”. (FRANCISCO, 2006: 18)

Em segundo lugar, devemos salientar a procura de lucro por parte das agências de viagem, pois tiveram um papel relevante na divulgação da imagem do Brasil como um país próspero e com grandes riquezas: “A divulgação do Brasil se realizou através de agentes de imigração que esparciam-se pela Europa anunciando as grandes possibilidades e riquezas do país”. (KHATLAB, 2002: 21)

A vontade imoderada de acumular lucros por parte das companhias de viagem não se limitou à Europa, mas também o Médio Oriente se tornou alvo dessa publicidade enganosa. A publicidade aproveitava, assim, o desconhecimento geográfico dos emigrantes – assunto, aliás, de notável relevância no romance de Salim Miguel – e o seu

entusiasmo a respeito das promessas de enriquecimento rápido nas terras da América, como podemos notar na seguinte afirmação:

No Líbano, a ideia corrente era de que América era um país de oportunidades para quem se dispusesse a trabalhar duro – e essa imagem englobava tanto os Estados Unidos como o Brasil e a Argentina, confundido nos relatos dos pioneiros e simplesmente generalizados sob o termo América.

Além da falta de informação geográfica sobre os países receptores, alguns relatos dos primeiros imigrantes libaneses indicam que muitas vezes os agentes de viagem enganavam os viajantes fazendo-os vir para o Brasil sob a alegação de que *também era América*. (GATTAZ, 2012: 87)

Outro fator, precedente dessa ação publicitária, que contribuiu para a divulgação do Brasil como destino migratório foi a viagem do Imperador Dom Pedro II (1825-1891) ao mundo árabe. De acordo com Roberto Khatlab,

Foi uma visita de carácter turístico e científico, durante a qual percorreu o Líbano do dia 11 ao 15 de novembro de 1876. (...) O Imperador foi bem recebido e constatou a vitalidade e o dinamismo dos libaneses. Em seus encontros, manifestou o desejo de ver no Brasil o maior número possível de libaneses, prometendo-lhes «toda proteção e assegurando-lhes voltar prósperos e felizes» ao seu país natal. (KHATLAB, 2002: 23)

Neste trecho, podemos apreciar a política de Dom Pedro, consistente em divulgar uma imagem atrativa do Brasil. Neste sentido, o próprio Imperador confirmou, no seu diário, a sua dedicação à promoção do país, ao escrever que durante as suas viagens não teve tempo suficiente para divulgar satisfatoriamente a imagem positiva do Brasil no mundo. Esta iniciativa deu bons resultados, fazendo com que a notícia da visita se espalhasse “pela região e surgiram artigos publicados em jornais e revistas sobre o Brasil”. (*Ibidem*: 23)

Por último, não podemos deixar de mencionar os ecos do sucesso dos imigrantes libaneses, já instalados no Brasil, a dar notícias do bem-estar, das possibilidades de riqueza ou a enviar dinheiro aos familiares no Líbano. Este facto levou muitos imigrantes a deixar a sua pátria seguindo os passos dos seus conterrâneos.

Tanto a viagem como a instalação dos libaneses no Brasil não foram fáceis, pois, ao chegarem, de modo geral, não tinham quem os apoiasse. No entanto, alguns conheciam compatriotas residentes lá, que lhes facilitaram a vida nos primeiros dias após a chegada, como mostra ficcionalmente o romance *Nur na escuridão*. Como analisaremos a partir da ficcionalização da experiência da imigração presente na obra de Salim Miguel, os primeiros imigrantes libaneses, de classes sociais diferentes, chegavam ao Brasil sem nenhum conhecimento prévio a respeito do país, da sua cultura

ou da sua língua e, portanto, todos eles, apesar da ajuda, tinham que começar a construir as suas vidas do zero.

Perante esta situação, os libaneses, recém-chegados, tentaram lutar contra a situação dramática em que se encontravam. Geralmente, com o pouco dinheiro restante da viagem ou com a ajuda de familiares ou conterrâneos, compravam produtos e iniciavam os seus negócios trabalhando como vendedores ambulantes, como ‘mascates’, palavra que se tornou a denominação comum do imigrante árabe no Brasil.

O mascate: a figura histórica e o tipo social

Apesar das palavras de D. Pedro II – e sendo essa vaga migratória voluntária, mas, de modo geral, privada de apoio institucional –, os inícios foram difíceis. No entanto, os libaneses acabaram por encontrar uma solução, como dizíamos, no trabalho de mascates, um trabalho que não requer um grande capital, nem um grande conhecimento da língua. É necessário, só, ter coragem para deslocar-se constantemente, de um lugar para outro, paciência para tratar com os diferentes tipos de clientes e, por fim, força para carregar nas costas o maior número possível de produtos.

Para ser mascate, primeiro, o imigrante tinha de aprender os segredos da profissão com outra pessoa já iniciada no ofício. Os primeiros dias eram uma espécie de estágio, como podemos constatar no seguinte excerto da obra de Salim Miguel, onde, no capítulo “Mascate”, conta as vivências do pai, protagonista, nesta profissão:

Os primeiros dias são de aprendizagem. Não demora, trouxa ao ombro, de ônibus ou a pé, só ou acompanhado de um patrício, parcas palavras de um português macarrônico, desde que pudesse se fazer entendido e vender seus produtos lá ia o pai em busca de algum lucro, de experiência, de recursos para continuar investindo. As compras são feitas no empório de patrícios em consignação, para pagamento posterior, quando fosse possível, passados dias, semanas, o pai logo desiludido, cansado das caminhadas, do nenhum resultado prático, da poeira que solerte se infiltra por todo o corpo, vendera quase nada. (MIGUEL, 2004: 83)

Desta passagem, podemos salientar vários elementos, num primeiro diálogo entre realidade e ficção, que caracterizam a vida dos mascates. O primeiro e o mais importante é a importância do aprendizado, numa espécie de iniciação à mascateagem. Trata-se de um processo rápido, em que o aprendiz acompanha durante alguns dias um mascate experiente para decorar os caminhos, observar os comportamentos e as técnicas de comunicação com os clientes, geralmente baseadas na linguagem gestual.

Outro facto interessante retratado no fragmento do capítulo “Mascate” é o sistema de compra, consistente em fazer compras nos armazéns dos contrterrâneos para depois pagar no regresso da mascateagem ou quando o novo mascate tiver a possibilidade. Este recorrer às lojas de outros emigrantes árabes possibilita a ajuda mútua. Também podemos apreciar que o lucro é usado para realizar novos investimentos, de modo que, aos poucos, os mascates tinham acesso a novas janelas de oportunidade e de ascensão social.

O último facto mencionado no trecho é a incerteza quanto ao negócio, pois nem sempre o mascate volta com alguma venda feita, ilustrando o quão dura e difícil era a vida dos mesmos.

Assad Zaidan, escritor libanês que emigrou aos 19 anos para o Brasil, descreve no seguinte trecho do seu livro, escrito em árabe, a vida do imigrante:

لا يستطيع كاتب، مهما أوتي من قوة البلاغة، ودقة الملاحظة، والقدرة على التصوير والتعبير، أن يصور الفترة القاسية التي مرت على المغتربين الأوائل في المراحل الأولى من اغترابهم، (...) وهنا بين وقفة الكآبة، وبين المصير المعتم المجهول، وأمام هذه الضائقة النفسية والحياتية الخائفة بأن لهم طريق شعاع طفيف، وخط نور ضئيل للخلاص، الحل السريع للخطوة الأولى لبداية الحياة الجديدة... فكانت 'كشة المسكاتي' (زيدان، 2011: 215)

O estudioso Taufik Douon, no parágrafo a seguir, confirma a imagem da mascateagem apresentada anteriormente no trecho do romance de Salim Miguel:

De manhã cedo saíam os mascates percorrendo as ruas e procurando as casas, suportando o calor, o frio e a chuva, levando o pão e qualquer coisa que pudessem adquirir, de preferência queijo e banana, para a única refeição diurna...

Terminando as vendas no centro, buscavam os mascates os subúrbios, afastando-se gradualmente até chegar às cidades do interior, e de lá às fazendas e até aos sertões, sempre em ondas mais crescentes ... [...] O lucro diário apurado ia sendo gradualmente creditado ao vendedor, e muitos formavam assim o capital inicial, para tornarem-se por sua vez comerciantes e atacadistas... (DUOUN, 1944: 93-94, *apud* KHATLAB, 2002: 40)

Tanto este trecho, como a citação de Salim Miguel, permitem-nos compreender a muito acurada perspetiva realista da narração a respeito da dura vida diária destes vendedores. Tais privações tinham como objetivo acumular um capital que lhes permitisse tornar-se, algum dia, comerciantes e atacadistas, fornecendo eles próprios

² A partir do original em árabe, reproduzo a seguir uma tradução aproximada do excerto da obra de Assad Zaidan: “Nenhum escritor, mesmo que tivesse uma enorme capacidade retórica, de observação exaustiva e competências de descrição e de expressão, seria capaz de descrever a dura vida dos primeiros imigrantes nos primeiros passos no estrangeiro (...). Perante estes momentos de depressão, perante um destino escuro e desconhecido, de aflição psicológica e de vida sufocante, surgiu um diminuto raio de esperança e um fino fio de luz para se salvarem. Assim, a ‘caixa do mascate’ era a solução da primeira etapa do início de uma nova vida para os imigrantes recém-chegados”.

produtos aos mascates e, conseqüentemente, podendo abandonar essa vida de vendedor ambulante.

A habilidade do mascate árabe para adaptar-se ao novo espaço e para tratar os clientes levou-o a ter uma reputação no território brasileiro e ganhar o mercado da mascateagem:

sua particularidade estava no seu modo de comercializar, fazer troca, barganhar com café, ouro, borracha e cacau, entre outros produtos. Vender a prazo, nunca apresentar preços fixos de seus produtos e estar sempre dispostos a negociar: essa era a maneira de fazer comércio: facilidades de pagamento, preço baixo e, por conseqüência, mais venda, isso diferenciava os libaneses dos outros comerciantes, particularmente portugueses e italianos, que aos poucos deixavam de mascatear, pois não conseguiam mais enfrentar seus concorrentes libaneses. (ELKHOURI, 2010: 54)

Esta particularidade do mascate árabe, como indica Rosemary Nader Elkhouri, levou os comerciantes de outras nacionalidades, em particular, portugueses e italianos, a deixar de mascatear, devido ao modo de gerir os seus negócios: os “portugueses eram muito rígidos nos seus negócios, os italianos foram paulatinamente sendo expulsos pelas novidades trazidas pela concorrência”. (VAINFAS, 2007: 186)

Em relação à particularidade e à afinação do imigrante árabe nesta profissão, Nami Jafet, no seu livro *Ensaio e discurso*, menciona que o domínio do ofício, por parte dos sírios e dos libaneses, originou uma violenta ofensiva de ódio racial por parte de outros mascates estrangeiros, que tinham o controle do comércio no Brasil. Desse modo, para fazer com que o mascate árabe perdesse a sua reputação entre a população brasileira, chegaram a publicar artigos assentes em calúnias para criar uma imagem negativa, baseada em estereótipos como o do turco ateu, aldrabão, desconfiado e comedor de carne.

Assim, o mascate conseguiu mudar a sua posição, deixando de ser representante de uma figura histórica exógena, a do imigrante, para passar a ser representante de um tipo social endógeno, que surgiu da própria realidade brasileira, o do mascate. Essa figura social, que fez da sua ‘caixa’ uma arma para afirmar, defender e manter a sua posição dentro da sociedade brasileira, tinha produtos para todas as classes sociais e, portanto, estabeleceu relações com todas as camadas da sociedade. Podemos, conseqüentemente, afirmar que o mascate sírio-libanês conseguiu captar os códigos da nova sociedade, pois ele “deveria se socializar e entrar em contacto duradouro com clientes para cativar uma freguesia e assim acabava se enraizando” (ANDRADE, 2007: 25)

Por causa das suas viagens através do território brasileiro e do contacto com os nativos e com outros imigrantes, tornou-se uma espécie de novo bandeirante, pois, a seu modo, também conseguiu estabelecer ligações entre as grandes cidades e o interior brasileiro, divulgando notícias, e, assim, onde ele passou, deixou a marca do seu modo de vida. (KHATLAB, 2002: 41)

A título de exemplo desse profundo enraizamento dessa figura na memória coletiva brasileira, podemos lembrar como, em homenagem a esta profissão, que forma parte da identidade brasileira, foi criada em 1964, uma estátua no Rio de Janeiro, nas proximidades da Rua de Alfândega. Nesta estátua, erguida pela colónia sírio-libanesa, reúnem-se as características e os elementos mais significativos da mascateação, entre elas, a caixa e a forma de apresentar os seus artigos.

Nas suas viagens, carregava tanto os produtos para venda, quanto as dores provocadas pelo abandono da pátria, vendendo a mercadoria e ocultando as dores para as exprimir no papel ou para as compartilhar com os seus conterrâneos. Orgulhoso da sua profissão, rejeitou o apodo ‘turco’, mas aceitou o de ‘mascate’ que também lhe foi atribuído.

É por isto tudo que a figura do mascate, de acordo com Oswaldo Truzzi, ganhou um estatuto de herói mítico, fundador e unificador de uma etnia fragmentada pelas diferentes regiões e religiões. A sua mitificação serviu como uma matéria fértil na criação literária de alguns escritores da América Latina em geral e do Brasil em particular. Assim, esta figura tornou-se protagonista na Literatura Brasileira, através da pena de importantes escritores como Jorge Amado – em sintonia com o interesse despertado por esta figura noutros escritores latino-americanos – e, nomeadamente, na escrita de autores brasileiros de origem sírio-libanesa.

Desta maneira, o mascate árabe, e, nomeadamente, o mascate libanês, infiltrou-se na sociedade brasileira de forma ativa e na sua cultura de forma mediada, através das recriações ficcionais de autores que, como Salim Miguel, decidiram tornar matéria romanesca a experiência histórica e individual destas figuras.

Junto a Salim Miguel, outros escritores de origem árabe, como Raduan Nassar, Milton Hatoum e Alberto Mussa, tentaram projetar um *nur* (uma ‘luz’) no passado escuro dos seus ascendentes, destacando

por su peculiaridad en trazar, cada uno a su modo, las líneas de una narración, específica y distinta –por heterogénea, compleja y exuberante– de la de los países árabes y también de otras líneas de fuerza dominantes en las letras brasileñas, consiguiendo, además,

despertar el interés no solo en su país de origen, sino también, además de en otros, en los países árabigos (TEIXEIRO, 2013: 69).

Neste contexto, através desse *nur* deslumbrantemente ficcionalizado, os autores referidos seguiram o caminho iluminado para decifrar a vida dos seus antepassados. Trata-se de uma busca das raízes perdidas ou prestes a se perderem no abismo do passado. Assim, cada um destes escritores encontrou a sua maneira e a sua técnica para resgatar o passado e indagar sobre a identidade, a alteridade e a adaptação. Uns recorreram aos livros da história, aos diários, às cartas, às recordações dos seus familiares ou às próprias memórias. Outros juntaram todos esses meios para recriar ficcionalmente a memória, recolher os pedaços dispersos do passado e juntá-los ao presente. Desse modo, os escritores de origem árabe ergueram uma literatura memorialista onde é discutida, estudada, resgatada, reconstruída e problematizada a identidade árabe dentro do sistema literário brasileiro. Trata-se, portanto, de uma criação literária onde se cruzam os dois elementos identitários, o árabe e o brasileiro.

O contexto literário: a singularidade e as analogias relativamente ao romance brasileiro contemporâneo

Tal como já indicámos, neste trabalho partiremos do estudo do romance *Nur na escuridão* de Salim Miguel, autor de origem árabe, nascido no Líbano, complementando a análise crítica dessa obra com comparações pontuais com a obra de outros insígnis escritores da mesma origem nascidos no Brasil. A escolha desse restrito *corpus* romanesco baseia-se na representação do imigrante árabe, em particular, sírio-libanês e a sua identidade na Literatura Brasileira. Os autores e as obras selecionados são, em geral, aqueles que foram estudados no percurso do Mestrado, como Raduan Nassar, Milton Hatoum e Alberto Mussa, autores, respetivamente, de *Lavoura arcaica*, *Relato de um certo Oriente* e *O enigma de Qaf*. O exercício comparatista será, igualmente, completado com a referência a aspetos relevantes dos romances *Gabriela, cravo e canela* e *Amrik*, obras de outros dois destacados autores brasileiros, Jorge Amado e Ana Miranda.

Cada romance é diferente dos restantes, sobretudo no que diz respeito à maneira de focar o tema do imigrante, pois cada um desses autores escolheu as suas personagens, as suas técnicas, o tempo, o enredo, o narrador e o espaço adequados para a construção da sua história particular. Contudo, todos eles partilham características

comuns a respeito do retrato do imigrante árabe e da sua identidade que motivam e justificam o auxílio pontual do exercício comparatista.

Destarte, pretendemos contextualizar agora o romance *Nur na escuridão* de Salim Miguel, centrando-nos nas afinidades e divergências que apresenta relativamente às outras obras referidas. Esta panorâmica, necessariamente concisa, é organizada *grosso modo* a partir de três momentos relevantes na construção e representação ficcional das figuras do imigrante árabe e dos seus descendentes e na análise literária da questão da identidade.

Reduzimos, em consequência, a nossa panorâmica, dentro do sistema literário brasileiro, em primeiro lugar, à breve apresentação de obras representativas da reconstrução literária de um fenómeno exógeno aos autores – a imigração e posterior adaptação da coletividade árabe no Brasil –, mas que faz parte da História do seu país; em segundo lugar, a uma concisa exposição das características da escrita romanesca entendida como um mecanismo ficcional de recuperação da memória e de construção e indagação da identidade da parte de certos escritores de origem árabe; e, finalmente, à focagem sucinta de uma renovação significativa presente na escrita contemporânea, ou seja, a apropriação e reivindicação estética e cultural de uma Arábia distante, espacial e temporalmente longe da realidade brasileira em que se situa o escritor, presente na obra de Alberto Mussa, um escritor pertencente às novas gerações de romancistas brasileiros.

Esta classificação inicial das possíveis manifestações literárias do fenómeno que nos ocupa permitir-nos-á uma compreensão crítica mais profunda, completa e contextualizada da obra de Salim Miguel. Enfim, procuramos apresentar, portanto, uma síntese de um processo de leitura e análise mais amplo do contexto em que, dentro do sistema literário brasileiro contemporâneo, se insere a escrita do autor.

A escolha desse *corpus* romanesco deriva, fundamentalmente e como já foi dito, de uma aproximação pessoal, alicerçada nos nossos conhecimentos, derivados, em primeiro lugar das leituras realizadas no Mestrado e, em segundo lugar, das leituras de estudos e ensaios de especialistas na área. Neste sentido, gostaríamos de sublinhar que estas páginas apresentam uma visão incompleta do fenómeno – por se tratar de uma visão pessoal – e, igualmente, o facto de que, evidentemente, foram redigidas *sub aliena umbra latentes*.

Enfim, esta breve panorâmica parte, como já foi dito anteriormente, de um primeiro momento, que poderíamos considerar *grosso modo* inaugural – pela importância e pela divulgação da obra no sistema literário brasileiro e não só – quanto à

representação ficcional do imigrante e dos seus descendentes: a publicação, em 1958, de *Gabriela, cravo e canela* do escritor baiano Jorge Amado, uma das figuras mais importantes e relevantes da Literatura Brasileira. Sendo natural do Estado da Bahia, o autor imortalizou a cidade de Ilhéus, o lugar onde passou a sua infância, num romance pitoresco onde descreve a sociedade ilheense da década de 1920, representando todas as classes sociais da altura.

A história passa-se, como foi dito, na cidade de Ilhéus, a capital do cacau, onde vive Nacib, uma personagem que representa a segunda geração dos imigrantes sírios no Brasil. Ele é filho de um imigrante sírio que exerceu a profissão de mascate como, em geral, quase todos os imigrantes do Médio Oriente chegados ao Brasil. Nacib, chegado com quatro anos de idade, já não se lembra nada das suas raízes, apenas conserva algumas memórias e lembranças que o seu pai conseguiu transmitir-lhe.

É salientável no romance a recusa do filho do mascate do nome ‘turco’ e a ofensa que sente perante quem assim o chama, pois o protagonista afirma que essas pessoas são ignorantes e que desconhecem a História e a Geografia.

Desta maneira, Amado, como ilustre escritor brasileiro, começou a inserir a figura do imigrante árabe no sistema literário do seu país, registando os seus progressos e integração na sociedade: se o pai do protagonista era um mascate, Nacib já é o dono de um dos principais bares da cidade. O escritor escolheu para o protagonista árabe essa profissão com um propósito específico: criar a partir desse espaço fechado uma rede de relações com outras personagens e, conseqüentemente, um conjunto de ações através das quais, Nacib ‘sai’ do seu bar.

É nesse espaço que começa a história de amor entre o protagonista e a sertaneja Gabriela. Numa manhã, Nacib é informado pela cozinheira do bar de que pretende ir-se embora para viver com o seu filho. Perante esta situação, ele sai à procura de uma nova mulher que cozinhe um jantar no Vesúvio – o estabelecimento do protagonista e um dos mais famosos bares da cidade de Ilhéus – para mais de trinta pessoas que estavam na cidade para celebrar a inauguração da linha de autocarros entre Ilhéus e Itabuna. É nesse momento que aparece Gabriela, uma jovem que, por causa da seca, abandonou o sertão alagoano em direção à cidade, juntamente com o seu tio e um amigo, na esperança de melhorarem a sua situação económica. No porto da cidade, onde há muita agitação, a jovem, que procurava um emprego, é encontrada por Nacib que, como sabemos, estava à procura de uma cozinheira.

Num primeiro momento, o aspeto miserável da jovem leva Nacib a duvidar das suas habilidades. No entanto, Gabriela mostra-se competente na cozinha e na casa e Nacib fica satisfeito com o serviço da jovem e com o consequente aumento do número de clientes do bar.

Uma vez resolvido o problema da cozinheira e estabelecida a ligação entre os protagonistas, o escritor foca novamente o espaço exterior ao bar, a fim de oferecer ao leitor um vasto painel da vida da cidade, através de numerosas e diversas personagens ligadas pelo enredo do romance, como coronéis, prostitutas ou adúlteras. Esse vasto afresco permitiu ao autor pôr de manifesto problemas sociais, morais e políticos da época como a prostituição, o adultério, o machismo, as fugas, as disputas, os assassinatos, as vinganças ou, mesmo, a ditadura dos coronéis.

Nessa conturbada sociedade, Nacib, maravilhado com as habilidades de Gabriela na cozinha e incomodado pelos pedidos e recados de outros homens que aspiram à mão da empregada, resolve casar com ela. A mudança do estatuto de cozinheira para esposa restringe a liberdade de Gabriela, que acaba por trair Nacib. Ele, desagradado pela traição, anula o casamento e despede a cozinheira.

O final da narrativa mostra a cidade de Ilhéus marcada pelo progresso e pelas mudanças políticas e sociais. Nesse contexto de transformações, Nacib saboreia o novo *status* adquirido: mantivera a sua honra de um modo novo e inusitado, diferente, por exemplo, da atitude do coronel Jesuíno, que matou Dona Sinhazinha por causa de uma traição. Ele não matou Gabriela, mas anulou o casamento e, uma vez anulado, decidiu manter uma relação informal de cama e mesa com ela. Assim, foi-lhe possível também desfrutar os prazeres que as outras mulheres do local, sobretudo as do famoso Bataclan, podiam proporcionar.

Enfim, pode-se deduzir com o que foi dito, que Jorge Amado introduziu o imigrante árabe na sua produção literária através de uma proposta ficcional renovadora que, de maneira convincente, visava quebrar os padrões da sociedade da altura.

Através de um retrato histórico de teor realista da cidade de Ilhéus e de um enredo amoroso protagonizado pelo filho de um imigrante e por uma sertaneja, o imigrante árabe e a sua cultura conquistaram um espaço central na Literatura Brasileira. O protagonista do romance *Gabriela, cravo e canela*, Nacib, é um interessante exemplo ficcional da figura do descendente de imigrante, pertencente à segunda geração da linhagem iniciada pelos árabes que se exilaram no Brasil e, portanto, já abasileirado, mas ainda marcado por certos ecos da identidade árabe, que por vezes ressuscita,

condicionando as suas ações e a sua atitude. Nacib é filho de um mascate que conservou as suas raízes no solo brasileiro e que progrediu na vida nessa terra de acolhimento de imigrantes.

Em síntese, no romance analisado, Jorge Amado instituiu um diálogo ficcional entre o Brasil e um – ainda distante – imaginário oriental, através de dois protagonistas incomuns na Literatura Brasileira da altura: *Gabriela, cravo e canela* oferece-nos um excecional diálogo entre culturas através de uma complicada história de amor, cujo pano de fundo é o retrato crítico de uma época cheia de convencionalismos e preconceitos sociais.

A continuidade dessa nova linhagem, inaugurada por Jorge Amado na década de 1950, dos escritores brasileiros devotados à ficcionalização da identidade árabe em solo brasileiro, é assegurada ainda por uma outra obra relevante na década de 1970: *Amrik*. *Amrik* é um romance da escritora brasileira Ana Miranda, publicado em 1979. O livro relata a história de Amina, imigrante libanesa que conta a sua vida desde a infância no Líbano até a sua fixação no Brasil.

Amina, a narradora, era uma menina que vivia no Líbano, nas montanhas de Mdúkha, numa família patriarcal. A autoridade do pai leva ao abandono da mãe da residência familiar, fuga que determina uma mudança importante nos primeiros anos de vida da protagonista. Amina passa a sua infância na companhia da avó Farida, que lhe ensina as tradições da pequena aldeia onde vivem e, com quem a protagonista aprende também, às escondidas, a arte de dançar.

No romance, o núcleo familiar é formado ainda por Naim, tio da narradora, um velho intelectual cego que publica artigos onde manifesta as suas convicções religiosas, as suas opiniões políticas e as suas críticas aos turcos. Por tal motivo, ele é perseguido e tem que abandonar o país. O destino do tio Naim é *Amrik* (a América), mas também será o destino de Amina: como ele é cego, precisa de uma guia para o acompanhar na sua viagem. Essa guia será Amina, a única filha de entre seis irmãos, escolhida pelo pai por causa do seu ódio contra o género feminino, um ódio causado pelo abandono da mulher.

Durante a viagem, período de transição vital e da narrativa, a protagonista sofre uma importante transformação. Amina e Naim partem da aldeia para Beirute e ali ficam alguns dias hospedados, na casa dos amigos do tio Naim, à espera do barco que partirá para Marselha e que demorará alguns dias a chegar. Nesse tempo de espera, a narradora sente que se tornou uma mulher.

Após a travessia, simbólica viagem iniciática, os dois chegam a *Amrik*. Amina consegue entrar nos Estados Unidos para dançar numa feira de negócios, mas Naim não consegue a permissão para ficar no país por causa da cegueira, motivo pelo qual se dirige à ‘outra América’. Amina mora durante um curto período de tempo nos Estados Unidos, trabalhando como dançarina na feira, tornando-se posteriormente, quando a feira acaba, sem-abrigo. Graças ao dinheiro que ganhou, consegue sobreviver até receber uma carta do seu tio, onde ele lhe fala das maravilhas do Brasil, nomeadamente, de São Paulo, e a convida a ir morar com ele. A carta é interpretada pela protagonista como a promessa de um futuro melhor.

A viagem de Amina para São Paulo dá-lhe a oportunidade de conhecer uma cidade rica em religiões, tradições e costumes, onde entra em contacto com os seus conterrâneos que, em geral, são, mais uma vez, mascates.

Amina inicia a sua vida na nova cidade como dançarina nas festas. Num casamento onde vai dançar, executa a dança do *al nahal*, deixando o mascate Abraão perdidamente apaixonado por ela, a ponto de abandonar, no dia do casamento, a futura esposa. Este facto tem consequências trágicas no romance: a noiva do mascate Abraão suicida-se e a dançarina é vigiada pela família da abandonada, que tenta demonstrar a suposta infidelidade de Abraão.

Amina, por sua parte, sente um amor intenso por um outro mascate que viu de longe e que partiu da cidade. A sua paixão leva-a à procura desesperada de Chafik, mas, ao mesmo tempo, as circunstâncias colocam-na, a seguir, perante um novo dilema amoroso. Enquanto Amina decide se casa com o mascate Abraão ou com o mascate Chafik, apresenta ao leitor as suas reflexões sobre o amor, a dança, os costumes dos diferentes povos e as hipóteses de escolha na vida. Essa narrativa reflexiva encerra-se circularmente, com uma volta ao início, quando o tio Naim pergunta a Amina no paulistano Jardim da Luz se ela quer casar com o mascate Abraão.

Como Jorge Amado, Ana Miranda, não sendo uma autora de origem árabe, escreveu um romance sobre o diálogo cultural entre a identidade árabe e a brasileira, a partir de um enredo amoroso provocador e pouco convencional, no seu caso, a partir do percurso de uma menina libanesa que viajou com o tio para a América, tornando-se, portanto, ela própria, uma imigrante. Ao contrário dos autores antes referidos e que, a seguir, passaremos a estudar, Ana Miranda, insistimos, não é de origem árabe. Por isso, merece especial realce o admirável labor de recolha de informações e dados que alicerça

a sua obra. Assim, em primeiro lugar, como a autora explica em *Amrik*, a construção romanesca baseia-se parcialmente nas memórias de imigrantes árabes:

A infância da narradora, Amina Salum, passada numa aldeia libanesa, é inspirada nas recordações de Raquel Naveira, Leila Mohamed, Youssef Kucznski e também de Samira Zadi, assim como nas cartas da viajante inglesa Elizabeth M. Anderson que esteve no Líbano em 1886. (MIRANDA, 1997: 193)

Em segundo lugar, Miranda fundou a sua escrita numa leitura prévia de livros de culinária, de história, de cultura, revistas, artigos, teses, contos... Graças a esse excecional esforço de documentação, a autora conseguiu compreender a sociedade libanesa no Brasil e descobriu a sua idiossincrasia e as suas particularidades; isto é, conseguiu penetrar na intimidade das famílias libanesas. Assim, de um lado, mostrou os conflitos, as tradições e os problemas vivenciados dentro dessa fechada rede familiar e, por outro lado, identificou os contrastes culturais que esses imigrantes enfrentaram no país de acolhimento, lembrando, igualmente, os problemas que os levaram a abandonar a terra natal, o Líbano. A este respeito, gostaríamos de assinalar uma última e significativa particularidade do romance *Amrik* no panorama que estamos a analisar: diferentemente dos autores brasileiros de origem árabe, a figura feminina torna-se protagonista e narradora dessa problemática vivência literária da identidade libanesa, transplantada pelos imigrantes para o Brasil.

A fim de complementar esta visão do fenómeno da imigração e da hibridação cultural e antes de mergulhar no mundo dos escritores de origem árabe que escrevem já em língua portuguesa, também gostaríamos de apresentar uma visão, necessariamente sintética e panorâmica, da produção literária escrita em árabe por alguns autores pertencentes à primeira geração de imigrantes chegados ao Brasil, a fim de melhor compreender os antecedentes da manifestação ficcional e memorialista que nos ocupa.

Através de algumas consultas às denominadas ‘páginas da memória’ e de um pequeno estudo, possibilitados pela condição de antigo estudante de Literatura Árabe em Marrocos, notamos que a primeira geração dos imigrantes árabes ficou ligada, profundamente, à sua identidade e origem:

الأديب المهجري، على الرغم مما صادفه من عواصف المشقات، و ما لقيه من شظف العيش و مظالم السلطات، [...] فهو مع كل ما اكتسبه من مدارس و من كتب الغرب، بقي أميناً على تراثه، مفخراً بأصالته وأصوله، معترفاً بدوره العربية القديمة عليه - فضل الأم على الإبن ... (زيدان، 2011: 57)³

³ “O escritor imigrante, apesar de ter encarado um labirinto de dificuldades, uma vida dura, a injustiça das autoridades [...] e também, apesar de tudo o que ele tinha aprendido nas escolas e nos livros estrangeiros,

No entanto, essa preservação da memória e da identidade não impediu os escritores de criarem uma rica produção literária escrita na língua materna, onde o imigrante imortaliza a sua epopeica viagem para o Brasil e, igualmente, exprime as saudades, as dores e os sofrimentos do abandono da pátria, como vemos, de maneira sintética, nestes dois versos do poeta libanês (إلياس فرحات) Ilyas Farhat (1893-1976):

عاش المهاجر في المهجر شاكيا // بل حاسدا من مات في لبنان⁴

O receio de esquecer a língua árabe e de se distanciar das origens levou a que esses escritores criassem fóruns e ligas onde partilhar as suas produções, como por exemplo a denominada “Al Osba al Andalosiya” (العصبة الأندلسية), isto é, a Liga Andaluza, que foi criada em São Paulo em 1933. Este receio patente nos escritores da primeira geração reflete-se ainda na produção literária dos escritores da segunda geração, isto é, dos descendentes desses imigrantes, onde encontramos misturadas as duas línguas e as duas culturas produzindo, assim, uma literatura híbrida em diferentes níveis.

Neste sentido, na escrita destes últimos, encontramos uma certa presença da identidade, perspectivada do ponto de vista da busca da origem e das possibilidades de diálogo entre as duas culturas vivenciadas. Os autores representam diferentes tempos – o tempo das diversas gerações que retratam e o correspondente tempo histórico – e espaços, a fim de dar protagonismo ficcional e ressuscitar literariamente a cultura ancestral.

É por isso que, numa tentativa de definir e delimitar as afluências e diálogos característicos desta manifestação ficcional que nos ocupa e, nomeadamente, determinar os recursos, temas e procedimentos ligados à problematização narrativa da identidade presentes na obra de Salim Miguel, pretendemos, muito brevemente, rever e reavaliar, como já foi dito, alguns tópicos críticos mais ou menos consensuais a respeito das obras representativas desta manifestação.

A primeira delas é, evidentemente, *Lavoura arcaica*. Trata-se do primeiro romance do escritor Raduan Nassar, publicado em 1975. Nassar é filho de imigrantes libaneses e esse facto manifesta-se na sua primeira obra, pois “o seu inserimento no

manteve o seu património cultural, orgulhoso das suas origens e grato pelas suas raízes árabes antigas – ‘o bem da mãe sobre o filho’...”. (ZAIDAN, 2011: 57). [Tradução nossa].

⁴ “O imigrante viveu a sofrer no estrangeiro / embora tenha inveja de quem morreu no Líbano” [Tradução nossa].

contexto da imigração proveniente do Médio Oriente, determinará, daqui em diante, a evocação densa e constante de certos temas da cultura oriental no seu discurso ficcional [...]”. (TEIXEIRO, 2006: 15)

O autor, através da personagem de André, o protagonista, tentou representar de um modo trágico a vida de uma família proveniente do Médio Oriente no interior brasileiro. Assim, a obra apresenta a vida de um jovem, André, que cresce no seio de uma família muito conservadora, por oposição ao espaço interioriano que o rodeia, diverso e aberto. André, o narrador, não consegue viver no mundo rural e arcaico criado pela família, em que o pai é o representante de uma autoridade despótica. A família de André é asfixiada pelo peso da cultura, das tradições orientais e dos rígidos padrões morais trazidos do Líbano e mantidos agonicamente em solo brasileiro. Assim sendo, lavrar e deitar sementes ‘arcaicas’ numa terra que parece inadequada não dará uma boa colheita ao chefe da família. O trágico resultado dessa determinação de não se adaptar à nova situação é a transgressão e a fuga de André, a semente que não consegue crescer satisfatoriamente no ambiente da fazenda familiar.

A escrita de Raduan Nassar, autor fulcral nesse fenómeno do questionamento literário da identidade árabe em âmbito brasileiro, apresenta uma diferença notável a respeito dos escritores por ele influenciados. Ele aborda, direta e tragicamente, o núcleo da problemática do imigrante árabe, figurado nas dificuldades que acompanham o seu processo de integração na sociedade brasileira, como podemos notar na afirmação de Leyla Perrone-Moisés: “Longe dos estereótipos, das tipificações e do pitoresco, o que aí vemos é o difícil processo de transculturação, a transformação dos valores e os choques decorrentes em três gerações da mesma família”. (PERRONE-MOISÉS, 1996: 69, *apud* LOTITO, 2007: 22)

A família constitui a base da obra nassariana. Através de uma rede de personagens, bem escolhidas, o escritor faz vacilar o sistema familiar arcaico do Oriente e revela os seus problemas de adaptação ao ambiente rural brasileiro. André, representante da segunda geração, mostra uma forte rebeldia perante esse sistema conservador, pois o percebe como um obstáculo à sua liberdade, sexual, física e intelectual.

Neste romance, vemos como Nassar opta por uma visão arcaica que lhe permite representar e analisar a complexidade própria do imigrante árabe em grande profundidade. Ele trata certas tradições, preceitos e valores arcaizantes existentes no país de origem da sua família, mas interpreta-os a partir de uma perspectiva

contemporânea e miscigenada, de modo a demonstrar a impossibilidade de manter essa mundividência arcaica num país moderno e aberto a diferentes culturas. O olhar nassariano sobre esse trabalho arcaico é trágico, de uma tragédia provocada pelo passadismo e pelo saudosismo do pai de André, que, finalmente, provocará uma morte no seio da família. Consequentemente, a lição, o saldo moral do romance, consiste na necessidade humana de conviver e de se adaptar aos novos ambientes, espaços e situações.

Em segundo lugar, no relativo às obras, não apenas constitutivas, mas paradigmáticas da manifestação literária que nos ocupa, gostaríamos de salientar o romance *Relato de um certo Oriente*, pois nele, através da presença polifônica de várias vozes narrativas, é apresentado um admirável mosaico de memórias familiares, por vezes complementares, por vezes discordantes, numa estratégia narrativa notavelmente diversa da adotada por Nassar em *Lavoura arcaica* para abordar a questão da identidade.

Publicado em 1989, *Relato de um certo Oriente* é, como é sabido, o primeiro romance do escritor brasileiro, descendente de libaneses, Milton Hatoum. Nele, a personagem principal, após longos anos de ausência, volta à cidade da sua infância, Manaus, e, num distante diálogo de natureza epistolar com o irmão, decide começar um relato sobre o seu regresso. Trata-se não só de uma volta física à cidade onde nasceu, mas também de uma volta da memória a uma ilha do passado, nomeadamente, à ilha da infância.

Assim, a protagonista, por meio de várias ferramentas, tenta reconstruir o seu passado. Com este propósito, ela utiliza diferentes recursos para dar vida às suas recordações: um odor, uma voz, um lugar, uma foto, um gesto... Todos esses recursos revelam-se, no romance, importantes instrumentos para recuperar a memória perdida e transformá-la em poderosa matéria narrativa do relato da protagonista. O resultado deste trabalho memorialista é uma obra de admirável arquitetura ficcional. O relato é construído por oito capítulos, nos quais se adota uma discursividade que se assemelha à forma oral de narrar, em que uma história é evocada para completar as outras. À medida que os diversos narradores são intercalados, trocam informações e se ajudam mutuamente para que o relato seja completo, rico, complexo e, às vezes, questionador:

Havendo pluralidade de narradores, as personagens não são vistas na mesma cena, como no teatro, mas umas são vistas por meio das outras – e o que leva o leitor a conhecê-las é

aquilo que pensam umas das outras, e não apenas as palavras que elas pronunciam quando se encontram juntas numa cena. (TOLEDO, 2006: 38)

A narração destes oito capítulos é aberta e fechada pela narradora principal que, por sua parte, não revela o seu nome. No entanto, da leitura da obra, deduz-se que é a filha adotiva de Emilie, a matriarca protagonista do romance. A narradora inominada tenta, como foi dito, através das ‘chaves da memória’, abrir as portas do passado, onde ficaram as lembranças da infância. Cada chave abre uma porta e cada porta leva a outra e, assim, ela vai resgatando o seu passado progressivamente. Neste sentido, é igualmente notável o facto de ela dar algumas das ‘chaves’ às outras personagens para abrirem novas portas a que ela não pode aceder. Desta forma, o romance leva o leitor a um labirinto memorialista onde, a pouco e pouco, ele também acaba por ficar preso, enredando-se nas memórias de uma narradora que tenta recuperar, identificar e interpretar os diversos elementos do passado e da formação da sua identidade. Afinal, graças à habilidade narrativa do autor – que, através da polifonia, apresenta um importante número de informações, mas tece um discurso fragmentar e incompleto –, o leitor acaba por partilhar a tarefa da narradora. Isto é, o leitor acaba por acompanhar o processo, a sua viagem e, por conseguinte, acaba também por construir o seu próprio relato sobre esse ‘certo Oriente’, a partir da leitura crítica do discurso da narradora principal e das visões complementares que, de maneira entrecruzada, lhe são oferecidas pelos outros narradores.

Essa posição ‘ativa’ do leitor, derivada da ‘abertura’ interpretativa que o romance propõe, depreende-se, insistimos, da complexa estrutura polifónica da obra de Milton Hatoum, dividida nos referidos oito capítulos, contados por cinco narradores. A narração abre com a narradora principal, que como já foi dito, volta à cidade da sua infância e, posteriormente, retoma o fio narrativo no sexto capítulo para continuar a narração. Finalmente, ela fecha o último capítulo com a narração da morte de Emilie. No segundo capítulo, encontramos o tio Hakim a falar da sua vida presente e passada. Logo a seguir, nos capítulos três e cinco, a palavra é dada ao fotógrafo Dorner, que conta a sua vida e a sua relação com a família da narradora principal. Ela, por sua vez, aproveita as lembranças íntimas desta figura muito próxima da família para dar vida às suas próprias recordações. Além disso, as memórias de Dorner servem, no quarto capítulo, para introduzir um novo e importante narrador, o marido de Emilie, cuja palavra é transcrita, sendo a narração dos factos atribuída ao seu amigo, o fotógrafo alemão. Dessa forma, Dorner evoca como conheceu o marido de Emilie e como a

relação deles se tornou forte através do paradigmático livro de *As mil e uma noites*. Finalmente, a narradora do sexto capítulo é Hindié Conceição, amiga e vizinha de Emilie. Sendo a amiga mais próxima, quase irmã de Emilie, ela é a depositária de certos segredos e de confissões da matriarca e, devido a essa intimidade, o papel de Hindié será relevante no tecido discursivo: ela fornece à narradora principal e ao leitor uma série de dados sobre os últimos anos de Emilie até ao dia de sua morte.

A este respeito, é interessante notar ainda que, nessa complexa e fragmentar reconstrução ficcional da memória e da identidade coletiva, emergem propositadamente certos traços autobiográficos. No seu particular relato ‘de um certo Oriente’, Hatoum partiu também de elementos da experiência e do passado pessoal, pois, como é sabido, o autor é descendente de uma das famílias de imigrantes árabes que se instalaram na região da Amazônia. A partir desta experiência de adaptação vivida pela sua família no espaço da – física e culturalmente exuberante – floresta amazônica, ele refletiu nas páginas do romance sobre os conflitos que vive o filho do imigrante, um sujeito que cresce entre dois mundos: entre a língua árabe e a língua portuguesa, entre o Islão e o Cristianismo – e, secundariamente, outras crenças –, entre a cultura árabe e a amazônica e, em especial, entre o microcosmo fechado da casa familiar – conservador e saturado de memórias e objetos da cultura árabe – e o mundo aberto da rua e da escola, marcado por um forte hibridismo cultural.

Estes elementos foram bem conjugados e articulados nos sucessivos capítulos da sua obra. Nela, como Salim Miguel, Milton Hatoum também recorreu à memória biográfica e coletiva para evocar ficcionalmente o passado e relacioná-lo com o presente, embora Hatoum, para construir o seu romance, se apoiasse de modo mais claro em diversas memórias e em vários narradores. Destarte, podemos notar na sua ficção uma identidade dupla e em construção, onde estão fundidos de um modo problemático dois mundos, Oriente e Ocidente, longínquos geograficamente e próximos memorialmente. *Relato de um certo Oriente* é, portanto, um outro exemplo paradigmático do entrecruzamento de memorialismo e ficção no romance brasileiro contemporâneo, onde dialogam e se misturam várias culturas, nomeadamente, a árabe e a brasileira.

Milton Hatoum, com o seu relato, conseguiu construir uma obra sem fronteiras também noutros aspetos, pois nela se mistura a realidade e a ficção, o passado e o presente, o oral e o escrito, a infância e a velhice, o distante e o próximo ou o contado e o recontado. Todos estes elementos surgem entrecruzados, encaixados e fundidos num

só corpo narrativo, guiado e controlado pela narradora principal que, por sua vez, conta, como já dissemos, com a ajuda dos outros narradores. Encontramos, assim, neste relato, o esforço de uns narradores que, de modos diversos, lutam contra o esquecimento, tentando penetrar nos confins da memória e descobrir certas verdades a respeito do passado e da identidade que ela armazenou durante anos.

Por último, nesta breve genealogia com intuítos representativos em que se insere o escritor que pretendemos estudar, Salim Miguel, não podemos esquecer a figura de Alberto Mussa, académico, ensaísta, tradutor – entre as suas translações do árabe para o português é salientável a tradução de *Os poemas suspensos*⁵ – e ficcionista brasileiro, neto de um imigrante libanês que se instalou no Brasil.

Dentro deste pequeno panorama sobre a figura do descendente libanês, é salientável a paixão notável que o escritor carioca tem pela cultura dos seus antepassados. Foi essa paixão que levou Alberto Mussa a fazer duas viagens iniciáticas: uma real, a visita dele ao Médio Oriente, e outra fictícia, materializada no seu romance *O enigma de Qaf* (2004).

Devido ao facto de ele ser neto de um imigrante, na ‘linhagem’ que estamos a esboçar, Alberto Mussa enquadra-se numa terceira geração: a dos descendentes dos imigrantes libaneses chegados ao Brasil. Assim sendo, para tratar a questão das raízes e da sua identidade, ele vai fundar um estilo, uma abordagem e uns parâmetros ficcionais diversos, assim como uma visão identitária diferente da dos escritores da geração anterior, como Raduan Nassar e Milton Hatoum. Em vez de apresentar de modo epopeico a distante chegada do seu avô e a sua instalação no Brasil ou a posterior – e frequentemente, como vimos, problemática – adaptação familiar, ele escolheu recuperar a identidade de uma perspectiva erudita. Assim, Mussa vai percorrer ficcionalmente o deserto da Arábia pré-islâmica (شبه الجزيرة العربية) à procura das raízes dos seus ancestrais. O resultado desta viagem é um romance enigmático que mergulha na cultura da língua do *Qaf*⁶.

Para este efeito, o escritor estruturou o seu *enigma* em vinte e oito partes e cada parte leva no título uma letra do abecedário árabe, vinte e oito no total. Estas partes dividem-se, por sua vez, em duas diferentes tipologias ficcionais: os *excursos* e os *parâmetros*. Cada uma delas tem a função de enquadrar ou, dito de outra forma,

⁵ Conjunto de poemas de origem oral da poesia árabe pré-islâmica que, segundo a lenda, foram escritos com a água de ouro e foram pendurados na Pedra Negra, a Kaaba, em Meca.

⁶ *Qaf* é a vigésima primeira letra do alfabeto árabe.

contextualizar e situar o leitor dentro da história principal contada no romance. Também podemos dizer que são descrições detalhadas da vida dos beduínos da Arábia pré-islâmica, pois os *excursos* apresentam lendas, mitos e histórias conservadas nos livros de história e de poesia da época pré-islâmica, enquanto os *parâmetros* apresentam uma descrição das virtudes e das características de certos poetas árabes, famosos e celebrados naquela época. Esta descrição estabelece-se, em geral, como uma comparação entre o poeta retratado em cada um dos *parâmetros* e o poeta da história principal do romance, o lendário al-Ghatash.

Conforme é indicado na “Advertência” do romance, a leitura destes dois elementos, *parâmetro* e *excursão*, não é obrigatória e não afeta o enredo da história, ajudando, contudo, a um melhor entendimento do universo mítico que envolve a narrativa. Aliás, estes dois elementos são dirigidos aos leitores ousados e aos que pretendam decifrar o enigma de Qaf antes do desfecho da narrativa.

A história principal do romance gira em torno de um poema desconhecido que, durante a sua infância, o neto de um imigrante – o protagonista – ouvia sempre cantado, em português, pelo seu avô, libanês estabelecido no Brasil. Segundo o avô do narrador, que pertenceria à tribo do autor do poema, o poeta al-Ghatash teria supostamente composto mais um dos famosos poemas suspensos, intitulado *Qafiya al-Qaf*⁷.

Após a morte do avô, Nagib, o neto, entregou-se ao estudo da língua materna do avô e da literatura pré-islâmica para procurar provas conclusivas de que o poema de al-Ghatash era um oitavo poema suspenso perdido ou desconhecido. Para este efeito, o neto viajou ao Cairo e ao Líbano, para apresentar a sua teoria aos mestres e aos especialistas da poesia árabe antiga, que, afinal, negaram a existência deste autor e do seu poema nos livros antigos da poesia árabe.

Os mestres e críticos pediram ao protagonista que revelasse as suas fontes. O neto confessa, então, que ele tinha aprendido uma parte deste poema do seu avô e que as outras partes, que a memória de Nagib não conseguia lembrar, foram reconstruídas por ele durante a sua viagem de estudo ao Médio Oriente. Para defender a sua revelação, o neto baseia-se na teoria de que um poema reconstruído é igual a um quadro ou a uma

⁷ De facto, como tem afirmado o escritor Marco Lucchesi, os ‘poemas suspensos’ “teriam sido recolhidos por volta do século VII d.C., por Hammed Ar-Rawiya (Hammed o rapsodo), contendo os poemas de Imru’Al-Qais, Tarafa, Zuhayr, Labid, ‘Antara Ibn Shaddad, Ibn Khultum e Harith Ibn Hilliza”, explicando que o “*corpus* desses poemas é uma teia de labirintos que se entrecruzam e se modificam mutuamente, tornando árdua a tarefa de delimitar o início e o fim de cada composição. Como se sabe, o prólogo de alguns poemas são [*sic*] fragmentos de outros que não conhecemos e que se perderam”. (LUCCHESI, 2009: 78)

estátua reconstruída por um artista porque, apesar de tudo, a essência fica igual. Mesmo assim, a sua ideia é recusada pelos mestres, sendo considerado o narrador um dos grandes falsificadores da poesia árabe, pois segundo os especialistas, ele quisera imitar os antigos falsificadores da poesia da época pré-islâmica, que fingiam ser autores de poemas que não eram deles. (HASSAN, 2011: 215-229)

A partir desta inesperada ponte ficcional lançada entre as duas culturas, nasce um romance que, de um lado, tem como pano de fundo uma sociedade brasileira contemporânea já híbrida e miscigenada, onde são fundidas várias identidades e que, de outro, oferece ao leitor brasileiro uma aproximação à cultura pré-islâmica, desconhecida no Ocidente. Por via do processo de atualização, o escritor, para valorizar melhor a riqueza dessa herança cultural perdida, esquecida ou ignorada pelo Ocidente, ligou dois fios narrativos distantes numa ficção que dialoga com dois lugares e duas culturas, como acontecia nos romances de Nassar e Hatoum, mas agora também dialoga com dois espaços temporalmente distantes numa procura complementar para a indagação do passado recente: a procura e a conseguinte reivindicação da riqueza das origens remotas e profundas dessa cultura árabe transplantada no Brasil pelos imigrantes.

Desta análise sintética de certos romances que, de diferente modo, indagaram no Brasil durante o século XX sobre os problemas e dilemas identitários e vitais dos imigrantes e dos seus descendentes, depreende-se a riqueza, originalidade e heterogeneidade dos discursos ficcionais que formam este pequeno *corpus* que iluminará a análise de *Nur na escuridão*. Assim, a par das diferenças, podemos afirmar a existência de certos tópicos e temas constantes, como por exemplo, o da dicotomia existente entre a memória e a adaptação ou entre a perda e a procura das raízes, o da importância da família e do espaço doméstico como lugar fulcral de vivência desses dilemas ou o dos diversos graus possíveis de envolvimento das diferentes gerações na preservação da memória coletiva. Enfim, como veremos, muitas destas questões e dilemas alicerçam também a estrutura narrativa do romance de Salim Miguel, iluminando a sua inserção dentro deste fenómeno literário, isto é, o da identidade do imigrante de origem árabe (e não só), na escrita brasileira do passado século.

Nur na escuridão conta a história de uma família libanesa constituída pelo pai, a mãe, três filhos e o tio, que decidiram abandonar o seu país à procura de uma vida melhor.

O narrador, através das anotações do seu pai, narra a história do namoro de Tamina e Yussef e, posteriormente, do seu casamento. Quatro anos após essa união, a

vida no país natal torna-se impossível. Perante esta circunstância, o casal decide abandonar o Líbano rumo aos Estados Unidos, onde moram os irmãos da mulher de Yussef. A sua intenção é a de entrar nos Estados Unidos via México. Enquanto estão a planear a viagem, o irmão de Tamina decide juntar-se ao grupo formado pela família de Yussef.

Em abril de 1927, o barco em que viaja a família parte de Beirute para Marselha, onde mudam de barco e, finalmente, partem para a América do Sul. A mudança de destino deve-se ao facto de a família, ao chegar, ser informada de que o barco para a América do Norte tinha partido imediatamente antes da sua chegada. Consequentemente, terão de esperar – dez dias – pelo próximo barco. Além disso, durante essa espera, o irmão de Tamina começa a apresentar sinais de uma doença, de uma inflamação dos olhos, e, consequentemente, segundo as regras marítimas, ele não pode viajar. O grupo deve, portanto, esperar, mas esperar mais tempo é difícil por causa das despesas. Assim, a família começa a avaliar todas as possibilidades, com exceção do regresso ao Líbano. Após a reunião e a discussão familiar, decidem viajar para o Brasil. No mesmo mês (abril), a família deixa Marselha para ir para o Brasil num barco italiano.

No dia 18 de maio de 1927, a família libanesa chega ao cais do porto da praça Mauá no Rio de Janeiro, onde enfrenta pela primeira vez os problemas de comunicação derivados do facto de os seus membros não conhecerem a língua portuguesa. Com muita dificuldade, Yussef consegue ‘falar’ com um taxista que os leva à casa de um dos seus compatriotas, agora residente no Brasil. O grupo tem a sorte de encontrar a casa do libanês, que ainda mora, na altura da chegada deles, no mesmo endereço que Yussef tinha apontado casualmente na sua caderneta antes de viajar. Tudo é *maktub*⁸, tudo é provocado pelo destino.

Pouco depois da chegada, a família muda-se para casa da irmã de Yussef até encontrar uma casa e, posteriormente, um trabalho. Yussef e o cunhado começam a trabalhar como mascates e, assim, começa a vida no Brasil dos recém-chegados. Nessa atividade comercial, Yussef enfrentará vários obstáculos: a língua será um dos maiores.

A partir desse momento, a vida da família desloca-se de cidade em cidade devido ao comércio ambulante: Magé, Santa Catarina, São Pedro de Alcântara, Biguaçu e, finalmente, Florianópolis. Durante este período inicial, os protagonistas passam por

⁸ *Maktub* é uma palavra árabe considerada um sinónimo de ‘destino’, como veremos, proveniente da religião muçulmana, pois acreditar no *maktub* é um dos fundamentos dos crentes da fé muçulmana.

constantes transformações: a família cresce, o tio Hanna conquista a sua independência, os nomes de Yussef e Hanna mudam para José e João e, igualmente, a vida comercial de Yussef/José também muda, pois ele torna-se o proprietário de um negócio estável, com lojas pequenas em cada uma das cidades que a família tinha habitado. Enquanto o marido toma conta das lojas, Tamina toma conta da casa e dos filhos.

Desta forma, aos poucos, a família consegue integrar-se na nova sociedade. Os recém-chegados aprendem a falar e a escrever em português e os filhos frequentam a escola. No entanto, apesar da integração, a família de Yussef continuará a lutar, muito tempo após a sua chegada, contra as dificuldades e as desventuras da vida. Eles instalam-se numa cidade com a intenção de lá ficarem e retomarem as suas vidas normais: começam a conhecer os vizinhos, a ter amigos e, sobretudo, clientes para a loja de Yussef. Não obstante, finalmente, acabam por abandonar a cidade à procura duma vida melhor, continuando a lutar com o mesmo ânimo e entusiasmo, até que, um dia, chega uma notícia terrível e profundamente perturbadora: a morte do tio Hanna. A morte de Hanna deixa na vida da família um vazio tão grande e profundo como um abismo. Para Yussef, Hanna era um irmão e para os filhos não era só um tio, mas também um grande amigo.

Após essa primeira perda, Tamina deve enfrentar um trauma ainda pior: a morte de Samir, o seu filho, devido a uma cirurgia. Tamina não consegue livrar-se do sentimento de culpa, pois foi ela quem insistiu na conveniência em submeter-se à operação cirúrgica, sentindo-se a responsável pela morte de Samir. Assim, a saúde dela piora, enquanto os médicos não conseguem identificar, sequer, a doença que está a consumir a mulher. Desta vez, por causa da tristeza provocada pela morte de Samir, a família perde um dos seus principais pilares, a mãe. Sem a presença ativa de Tamina em casa, a vida parece estar parada.

Igualmente, Yussef parece ter perdido definitivamente a energia que o alimentava nos momentos difíceis da vida. Para ele a vida parou e com ela cessou também a escrita da sua autobiografia, que iniciara muito tempo atrás. Anos depois da morte da sua mulher, Yussef continua a viver, mas sem vitalidade. É acompanhado sempre pela angústia da solidão e da separação da sua Tamina, que era a sua amiga, companheira, amada e esposa. A sua memória está carregada de lembranças do doce Líbano do tempo da juventude e de um Brasil passado e cheio de aventuras, umas lembranças e um peso que procura transferir para o seu caderno, finalmente retomado e que deixará aos seus filhos.

Outra morte vem ferir Yussef, a da filha Fadoua, mas desta vez, a ferida dói menos, porque ele já estava morto por dentro. Depois desta última e fatal desventura, Yussef despede-se do mundo proferindo algumas palavras em árabe e português. Despede-se, portanto, do mundo com o sentimento de continuar a considerar-se um estrangeiro, mas num sentido mais complexo, pois no fundo ele é já um “líbano-brasileiro”, uma mistura de duas identidades diferentes.

Neste romance, Salim Miguel amalgamou as suas memórias com as do seu pai para reescrever ficcionalmente a saga da sua família, desde a saída do Líbano até à chegada e à instalação no Brasil. Para tratar da questão do imigrante árabe no Brasil e da sua identidade, no referido romance, o autor partiu, portanto, de uma experiência vivida por ele – pois o autor chegou ao Brasil na companhia da sua família com três anos de idade –, construindo uma narrativa que, de novo, se alicerça na indagação ficcional sobre os mecanismos da memória. Com a sua técnica narrativa, tal como os autores referidos anteriormente, conseguiu ligar vários elementos bem distantes uns dos outros: o passado com o presente, a realidade com a ficção, o português com o árabe, o Oriente com o Ocidente... Servindo-se de uma mistura de elementos autobiográficos e ficcionais, apresentados através da voz do narrador principal e da voz do pai, presente nas anotações do seu diário, o autor criou uma obra de certo modo fragmentada, como demonstram, por exemplo, os movimentos erráticos das lembranças do pai, mas articulados pelo projeto de reconstrução dessa memória.

À diferença de Milton Hatoum, outro escritor de ascendência libanesa, mas nascido já no Brasil – e que, portanto, só teve acesso a fontes secundárias para conhecer as suas raízes –, Salim Miguel chegou ao Brasil, como dissemos, com três anos de idade. Esse período inicial da infância passado no Líbano e o contacto direto com as raízes libanesas – mesmo que tenha sido um contacto muito breve – e com a odisseia da emigração marcam, de certo modo, o discurso e a estrutura romanesca concebidas pelo autor. Nelas resulta notável, por exemplo, a relevância da partida, da viagem e, em especial, da chegada ao Brasil, a importância e dificuldade do exercício memorialista ou a vitalidade da língua árabe, presente de modo pertinaz no tecido discursivo, enriquecido – a fim de melhor exprimir os impasses da imigração – por numerosas palavras, tanto do árabe clássico, quanto do árabe libanês.

Em síntese, enquanto Milton Hatoum escolheu inspirar-se em certas experiências maternas e paternas para construir a sua visão literária da identidade e dos conflitos culturais e Salim Miguel complementou as lembranças familiares com o vigor dos

elementos autobiográficos, Alberto Mussa, outro escritor de ascendência libanesa, decidiu ir, tal como foi dito, mais longe, na procura das raízes, aprofundando na memória dos seus avós e, através dela, na memória perdida da cultura pré-islâmica. A partir de um enigma, Alberto Mussa construiu no seu romance um admirável retrato literário dos valores culturais e da vida nómada dos antigos povos da Arábia. O leitor da sua obra é levado no ‘barco do deserto’ (uma denominação comum do camelo naquela época) para viajar até à época pré-islâmica e descobrir as histórias e as aventuras dos antigos poetas. Trata-se, de uma outra forma literária, muito diferente da dos escritores mencionados anteriormente, de procurar a sua identidade, ligada a um passado enigmático, desconhecido e remoto de que ouviu falar ao seu avô.

No entanto, apesar da excecional distância temporal e cultural que domina a arquitetura narrativa de *O enigma de Qaf*, existe uma significativa similitude a respeito de *Nur na escuridão* e, em menor medida, também de *Lavoura arcaica* e *Relato de um certo Oriente*: a língua árabe é um elemento identificador e elementar da identidade de ambos os escritores, estando presente nas obras de Alberto Mussa e, como veremos, de Salim Miguel, mas, secundariamente, também nos romances de Raduan Nassar e Milton Hatoum.

Assim, em *Lavoura arcaica*, o árabe está presente apenas como um elemento também arcaico, usado em algumas situações e nas canções libanesas rememoradas nas festas familiares como herança do passado árabe. No romance *Relato de um certo Oriente*, a língua árabe é apresentada segundo a perspectiva da segunda geração, numa identificação do árabe apenas com a língua dos adultos, uma vez que ela era falada já só pelos mais velhos da família. Em *Nur na escuridão*, tal como foi dito anteriormente, o árabe encontra-se disseminado por todo o romance, sendo a chave simbólica do processo narrado: o de uma escuridão – a da imigração – que, com o passar do tempo, se torna uma bela alvorada. Em *O enigma de Qaf*, por sua vez, o árabe constitui o próprio enigma que entusiasma o autor, empenhado em tentar decifrar os mistérios ocultos por trás dessa língua, através de uma viagem pela cultura que não lhe foi transmitida pelo seu pai e que apenas conhece graças a algumas lembranças do seu avô.

Para valorizar essa dimensão estranha da língua perdida, Mussa, não por acaso, intitulou a sua obra *O enigma de Qaf*: o ‘Qaf’ é uma letra característica do árabe que, significativamente, se torna difícil de pronunciar aos falantes não nativos. Portanto, simbolicamente, fica patente que resolver este enigma de Qaf é aprender o árabe como código necessário para decifrar a sua cultura e a sua história.

Enfim, trata-se apenas de um exemplo dos diversos modos como a pátria, a origem e/ou a memória estão presentes nas obras destes escritores, gerando possíveis e inesperados diálogos e analogias entre as (muito) diversas propostas ficcionais destes autores, como Salim Miguel, marcados direta ou indiretamente pela diáspora:

فالفطرة العربية اذن هي الأقوى عند الأديب المهاجر وهي التي تكيف نظرته لما حوله، وتدفعه إلى متابعة الأمور في موطنه الأصلي، وتجعله يشمل باهتمامه كل دنيا العرب. فهو يحمل عالمه معه بهيمومه ومفاهيمه. ويشعر دائما أنه في احتكاك مع 'الآخر'. (المساري، 1990: 10)⁹

Este ‘instinto’ e essa atenção inspiram as páginas dos romances analisados. Neles, sobressaem certos sentimentos e evocações incontrolláveis, magnificamente descritos do ponto de vista literário, e que são caraterísticos da vivência do exiliado, segundo afirma o escritor marroquino Hicham Alaui, na sua introdução ao livro *A imigração e a criação* – *Colóquio dos escritores marroquinos no estrangeiro*:

ويحضر الوطن بالتباس وعناد، يصاحبنا أينما حللنا وارتحلنا في الأوطان والبلدان التي نستعوض بها عنه. الوطن لا تحمله الحقائق أوراق الهوية وجواز السفر فحسب، لأنه يسكن الذاكرة المتخيل والإستيهام، يجري في الشرايين وتلرز طعومه وألوانه وعطوره بالحواس والمسام، مثل اللعنة اللذيذة التي نحتمي بها لحظات الهشاشة والانكسار، سواء هنا أو هناك. (العلوي، 2010: 5)¹⁰

Vemos, portanto, como este pequeno *corpus* romanesco apresenta um interessante e variado diálogo árabe-brasileiro, que liga e funde mundos diferentes – Oriente e Ocidente – numa das orientações possíveis da Literatura Brasileira que trata o tema do imigrante árabe, tema que gerou, como vimos, uma rica produção literária em língua portuguesa e, também, em língua árabe. É por essa razão que esse conjunto de obras constituirá um elemento de comparação relevante para a nossa análise da obra de Salim Miguel.

⁹ “O instinto árabe predomina no escritor imigrante, acomoda a sua visão sobre o que o rodeia. Leva-o a seguir os assuntos da pátria natal e torna-o preocupado com todo o mundo árabe. O imigrante, ao sair da pátria, leva o seu mundo com ele, carregado de tristeza e conceitos, e sente que está sempre em atrito com «o Outro»”. (ALMASSARI, 1990: 10). [Tradução nossa].

¹⁰ “A pátria está presente em nós teimosa e confusamente e acompanha-nos nas outras pátrias e terras para onde fomos e onde a substituímos. A pátria não somente se pode levar nos documentos de identidade e nos passaportes, mas também na memória, na imaginação e na ilusão, ela corre dentro das veias e o seu alimento, cor e perfume ficam ‘colados’ aos sentidos e aos orifícios como uma saborosa maldição que nos protege durante os momentos de fragilidade e de rutura, seja cá ou lá” (ALALAOUI, 2010: 5). [Tradução nossa].

III

A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NA REPRESENTAÇÃO DA EMIGRAÇÃO: O RELEVO DO SIMBOLISMO DOS PARATEXTOS, DAS FUNÇÕES DO NARRADOR E DA CATEGORIA DO TEMPO

O simbolismo dos paratextos

Salim Miguel, no seu romance *Nur na escuridão*, escolheu uma estratégia narrativa singular que lhe permitiu apresentar a obra ao público de um modo mais evocador. O autor, logo no início, abre o romance com um título que junta duas palavras de origens distintas, principiando um jogo narrativo de dualidades. Acreditamos que um leitor ‘luso’ – o termo é utilizado aqui, evidentemente, numa aceção muito lata, fazendo referência a um falante de português –, à partida, não seria capaz de perceber esta dualidade que contém, em si, outra dualidade. Apenas um leitor especificamente ‘luso-árabe’ seria capaz, num primeiro momento, de identificar a chave de acesso deste romance. As duas dualidades de que falámos há pouco são, em primeiro lugar, o uso do árabe transliterado “Nur = نور” e do português “escuridão” unidos no título do romance. Podemos interpretar esta combinação como uma espécie de homenagem ao imigrante árabe, recém-chegado ao Brasil e que está num processo em que ainda se misturam as duas línguas.

Ao decodificar a palavra “نور”, notamos uma presença de duas palavras semanticamente opostas (luz e escuridão) que criam um oxímoro que dota o romance de uma condição híbrida e especial. Desde o título, considerado a ‘fachada’ ou a ‘porta de entrada’ e a síntese do romance, podemos perceber já a presença de um conflito entre duas identidades, uma nítida e outra ainda obscura e, como nele, este *nur* é projetado para iluminar essa escuridão em vários sentidos, o primeiro deles ligado à memória.

Relativamente à importância da rememoração no romance, se repararmos nos paratextos, encontraremos, em primeiro lugar, uma nota informativa sobre os trechos da autobiografia do pai de Salim Miguel, inseridos no romance e que foram traduzidos por Alia Haddad. Esse esclarecimento, de modo implícito, informa o leitor de que o autor não tem capacidade de decodificar a autobiografia do seu pai, escrita em árabe, a sua língua nativa e primeira, mas com a qual esteve em contacto direto e constante apenas durante três anos no Líbano; além disso, confere protagonismo ao discurso memorialista desde as primeiras páginas.

Logo na página a seguir, Salim Miguel cita as palavras de Shakespeare, Faulkner e Cruz e Sousa, grandes escritores, mas do ponto de vista da escrita muito diversos. Aquilo que os liga entre si e, igualmente à escrita de Salim Miguel, é o facto de os discursos citados estarem relacionados com a memória e o ato de relembrar e, portanto, funcionarem como uma indicação liminar da natureza memorialista do texto, assumindo as epígrafes uma função que Genette considera canónica e que consiste num comentário do texto, que precisa ou sublinha indiretamente o significado. Este efeito de reforço pode ser claro ou, como acontece nas citações que precedem o romance de Salim Miguel, pode ser, à partida, obscuro:

Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte [...]. Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve, et ce dès les origines de l'épigraphie romanesque, chez Scott, Nodier, Hugo ou Stendhal, qui semblent avoir cultivé le charme d'épigraphes définitivement énigmatiques, ou, comme disait Hugo, « étranges et mystérieuses ». (GENETTE, 1987: 146)

Assim, as citações servem para ligar o trabalho da memória – que, em termos ficcionais, está prestes a iniciar-se – ao importante legado da escrita de ou sobre a memória já existente na literatura ocidental.

Para narrar e recriar ficcionalmente uma experiência coletiva, o exílio da terra natal, o autor organizou a sua obra em 30 capítulos em que a memória tem uma notável importância e, aliás, no plano do discurso, determina a evolução e o progresso da narração. Assim, a extensão e a divisão dos capítulos estão sujeitas, como veremos, ao fluxo da memória que, às vezes, fica presa nos fios emaranhados e confusos do passado, exigindo essa desordem um labor da parte do narrador para ‘desenriçá-los’ e torná-los adequados para serem, desta forma metafórica, tecidos. Desta perspetiva, podemos interpretar os capítulos, significativamente mais longos que os restantes, “Perfis” – composto por 60 páginas – e “Fios” – composto por 33 páginas.

O capítulo intitulado “Perfis”, o mais extenso de todos, apresenta um conjunto de pessoas marcantes na vida familiar de Yussef e que, segundo a tónica genética apresentada pelo próprio narrador, impuseram à sua memória para “(re)compor o quadro” da família do protagonista:

Por um estranho processo de composição, até mesmo inexplicável, que foge ao controle, estes se impuseram. Embora no decorrer da história apareçam e transmitam seus recados, não se deram por satisfeitos. Exigiram mais espaço. Queriam continuar ajudando a (re)compor o quadro, a acompanhar a trajetória e a completa integração daquela família [...]. (MIGUEL, 2004: 198)

O segundo capítulo referido, intitulado “Fios”, tem um caráter notavelmente digressivo. Nele, a memória do narrador perde-se entre muitos “fios”: ela pega num desses fios que o leva para outro e assim sucessivamente. São lembranças que se acumularam na sua memória e estão a desafiar-se para ganharem protagonismo no seu discurso.

Quando a nossa memória viaja para consultar as páginas do passado, nós recordamos, primeiramente, os acontecimentos mais marcantes na nossa vida, sejam eles felizes ou trágicos. A memória do narrador também está sujeita a esta lei e, conseqüentemente, a ordem dos capítulos deriva da organização e da capacidade seletiva da sua memória. É por essa razão que o capítulo “Luz” é o primeiro de todos eles. Essa luz forma parte também, como já dissemos, do título do romance, que regista o primeiro ponto de contacto com o país de acolhimento e, conseqüentemente, o início de uma transformação. Obviamente, este último fica gravado na memória dos protagonistas. Esse momento memorável encontrámo-lo, assim, rememorado no discurso romanesco, nomeadamente, nas histórias que o pai, Yussef, conta à sua família.

É uma ‘luz’ que, num segundo sentido, portanto, se projeta simbolicamente sobre os outros capítulos para iluminá-los. É a chave de interpretação do novo mundo. Aliás, é um símbolo muito revelador e expressivo, pois é *maktub* que a palavra ‘luz’ seja a primeira a ser aprendida e decorada na nova língua. É uma palavra mágica e, se nos permitem a expressão, um verdadeiro ‘abre-te sésamo’ que resolve o primeiro problema de comunicação da família no Brasil e estabelece um diáfano simbolismo. Não é por acaso que nessa primeira dificuldade linguística experimentada pelo pai, o interlocutor é um motorista, sendo a palavra aprendida, portanto, destinada a iluminar o caminho desta família que, narrativamente, parece estar nas mãos do *maktub*.

O estatuto e as funções do narrador: o entrecruzamento do discurso romanesco e o do discurso autobiográfico

O narrador é um elemento essencial num texto narrativo, pois se trata, como sabemos, de uma criatura fictícia inventada pelo autor textual para produzir intratextualmente o discurso narrativo (SILVA, 1999: 695). Ele, dentro do “universo diegético, tem a função de organização e controle das estruturas do texto narrativo, quer a nível tópico (microestruturas), quer a nível transtópico (macroestruturas)” (*Ibidem*: 759).

Cada autor cria o seu narrador de forma que, através desse ser fictício, atribuindo-lhe funções e capacidades para gerir e controlar o discurso romanesco, possa representar do modo mais adequado o universo diegético.

O narrador migueliano, como se pode perceber já desde as primeiras páginas do romance, opta por narrar a história em terceira pessoa. Trata-se de um narrador heterodiegético, pois

[...] o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. Assim se distingue o **narrador heterodiegético** do **narrador homodiegético** (v.) (e também, naturalmente, do **autodiegético**), que justamente se caracteriza pelo facto de narrar uma história que conhece pela sua experiência direta dessa história. (REIS & LOPES, 2000: 262-263)

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, nesta definição, sublinham a principal – e consabida – característica distintiva do narrador heterodiegético, ou seja, a sua posição exterior em relação aos factos narrados e, conseqüentemente, o seu conhecimento da história apenas como testemunha. Neste sentido, na obra estudada *Nur na escuridão*, Salim Miguel apresenta um narrador principal que conta a história da emigração de uma família libanesa do Líbano para o Brasil, focando-a de diferentes ângulos.

A mudança da focalização vai permitir ao narrador migueliano complementar, enriquecer e, sobretudo, preencher os possíveis vazios do seu discurso. De um modo geral, ele foca prioritariamente o ponto de vista do pai, protagonista do romance. Essa focalização concentrada na figura do pai é devida, em primeiro lugar, à dependência do discurso do narrador em relação à autobiografia escrita pelo protagonista, fonte textual de onde retira as informações sobre os principais acontecimentos relatados e, às vezes, também pequenos pormenores da história que está a contar. Em segundo lugar, além de uma estratégia discursiva, a escolha do pai como centro da focalização narrativa é profundamente simbólica, pois reproduz discursivamente a organização da família oriental, que tem o pai como figura central no seio da vida doméstica.

Neste sentido, torna-se interessante lembrar a importância da hierarquia familiar, uma vez que ela aparece noutros romances que focam a questão da identidade árabe na Literatura Brasileira contemporânea. A título de exemplo paradigmático disso, podemos lembrar de novo a obra de outro escritor de ascendência oriental, o romance *Lavora Arcaica* de Raduan Nassar, onde André, o protagonista, explicita essa mesma hierarquia:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem da idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. (NASSAR, 1982: 137)

Neste trecho, a hierarquia familiar, dividida em dois polos diferentes, evidencia essa centralidade – física e espiritual – da figura paterna que, aliás, é reforçada pela rígida autoridade patenteada através da rigorosa divisão realizada pelo patriarca da sua família, segundo critérios como a idade, a utilidade e a docilidade dos filhos. Os filhos da direita, trabalhadores e austeros e, portanto, semelhantes ao pai, são os mais próximos, por serem os preferidos por ele. Os outros, mais próximos da mãe – física e espiritualmente – são desconsiderados e secundarizados na hierarquia familiar idealizada pelo pai.

No romance de Salim Miguel, o narrador alterna o seu relato com trechos da obra autobiográfica do patriarca da família¹¹, para dar mais profundidade, solidez e verosimilhança aos factos narrados. Esta alternância interliga no romance dois mundos diversos, misturando ficção e realidade em diversos planos, pois o discurso do pai faz com que se introduza no centro do relato uma discursividade de natureza literária e orientalizante.

A mistura presente na obra de Salim Miguel deixa ver certas analogias relativamente à obra de Milton Hatoum *Relato de um certo Oriente*, onde a personagem Dorner, fotógrafo alemão e amigo da família protagonista, rememora a técnica narrativa do patriarca, que entrecruza passagens do livro *As mil e uma noites* com a sua vida quotidiana, ligando assim, como o narrador de *Nur na escuridão*, o relato biográfico com o ficcional, agora no plano diegético, puramente literário:

O convívio com o teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. [...]; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo. (HATOUM, 1999: 104)

Idealizar o real ao contar uma história ou “acrescentar um ponto ao contar um conto” parece uma marca típica dos narradores orientais. Como podemos notar, esta ‘técnica ficcional’ passou a ser uma marca de alguns escritores de ascendência oriental.

¹¹ Conforme a nota introduzida no início do romance, os trechos da autobiografia de José Miguel intitulada *Minha vida* foram traduzidos do árabe por Alia Haddad *ad hoc*. Por outro lado, atente-se que, no artigo da professora Regina Dalcastagnè, que citaremos posteriormente, são referidos trechos deste livro, confirmando a existência de uma edição particular e independente da obra.

Salim Miguel, autor do romance estudado, escolheu um narrador que imita essa forma narrativa oriental, pois ele tem a capacidade de fantasiar a partir do real e fixá-lo no mundo diegético. Aliás, o narrador migueliano explicita o conhecimento e a presença dessa técnica orientalizante quando, numa passagem de claro teor metaficcional, ele afirma o seguinte sobre o modo de narrar do patriarca: “o pai retoma o fio narrativo, numa técnica só dele, muito dele, que lhe vem dos ancestrais, das fantásticas lendas que ouvia ou lê [...]”. (MIGUEL: 2004, 18)

Segundo o narrador, trata-se de uma técnica, inigualável, “só dele”, herdada dos antepassados do “pai”, mas afinada e desenvolvida, de modo particular, por ele. Essa técnica ancestral permeia o tecido discursivo do romance, uma vez que é transmitida, mesmo que implicitamente, de pais para filhos. A título de exemplo, podemos assinalar os ecos dessa transmissão na reação das crianças, dos filhos do protagonista, perante a inexplicável ausência dos avós: “Iam, aos poucos, inventando avós, dando-lhes personalidades, uma fisionomia própria, só que, por vezes, mutável, adaptada às circunstâncias recriando-a à medida que cresciam” (*Ibidem*, 119).

Deste modo, a arte de fantasiar a realidade parte da necessidade de complementar e preencher as lacunas do desconhecido. As crianças, perante o sentimento, ou antes, a necessidade de ter avós como os outros, aproveitam os seus conhecimentos e leituras, para criar uns avós ideais, melhores e superiores aos dos seus amigos.

Além da figura do pai que o narrador foca prioritariamente, de modo complementar, a narração da história familiar foca a perspectiva da mãe e, logo a seguir, do tio Hanna, do filho mais velho e, por último, dos outros filhos. Parece que estamos diante de uma hierarquia familiar aplicada também ao plano narrativo. Na reconstrução da história familiar, o olhar inquiridor do narrador evolui segundo uma ‘ordem memorial’ que ele próprio criou. Ele foca metódica e ordenadamente os protagonistas da saga, segundo o interesse e importância das suas memórias, pois os trata ficcionalmente como o seu instrumento para lutar contra o esquecimento através da escrita.

A diversidade dos ‘olhares’ na obra remete para a presença de um organizador que situa cada ‘olhar’ no seu lugar, pois o “narrador funciona mais como um organizador desses diferentes ‘olhares’, dividindo a tarefa de contar com os distintos membros da família” (SILVA, 2011: 60).

Neste trecho, ressalta um aspeto narrativo que relaciona, mais uma vez, o romance de Salim Miguel com *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum. A organização da

narrativa, em ambos, é feita de uma maneira semelhante. No romance de Hatoum, temos um narrador principal que organiza as lembranças dos outros narradores, formando, assim, um ‘mosaico de lembranças’. Em *Nur na escuridão*, temos um narrador que organiza os diferentes olhares formando, também, por sua parte, um ‘mosaico de olhares’. Outro aspeto comum que liga estes ‘organizadores’ é o anonimato do narrador, pois a sua identidade não é revelada, o que provoca, como veremos, em *Nur na escuridão*, uma certa – e propositada – confusão entre o autor e o narrador.

Neste sentido, já o resumo apresentado na badana da capa do romance (na edição da editora Topbooks, de 2004) diz: “*Nur na escuridão* conta a saga da família que veio do interior do Líbano e se estabeleceu em Santa Catarina. Salim Miguel, o filho mais velho de Yussef – e que tinha apenas três anos no desembarque tumultuado da Praça Mauá – comove o leitor neste romance autobiográfico.” Neste resumo, aparece o nome do autor e o nome do seu pai como personagens do romance, identificando-se, também, o autor com o filho mais velho de Yussef.

Além disso, nos dados de catalogação da publicação, a tipologia referida relativamente à obra é a de “romance autobiográfico”, informação que autoriza o leitor a interpretar o romance a partir da presença de elementos biográficos que se ‘identificam’ com a experiência vivida por Salim Miguel.

Ademais, o teor autobiográfico da obra é acentuado assim mesmo pela referida dimensão memorialista, presente nos trechos autobiográficos da obra escrita por Yussef, inseridos – através de citações ou menções – dentro do mundo diegético criado por Salim Miguel. De facto, a projecção no plano do real e o carácter autobiográfico dos trechos extraídos da autobiografia do pai da família, José Miguel, citados pelo narrador do romance, são mencionados e explicitados em vários casos no próprio discurso romanesco. Assim, ao citar um excerto, ele refere a fonte de onde foi tirado, afirmando: “Na autobiografia, o pai diz” (MIGUEL, 2004: 39), fazendo, noutras ocasiões, afirmações do seguinte teor: “assim é relatado o episódio na autobiografia do pai” (*Ibidem*: 41).

Além disso, a dimensão memorialista está fortemente presente no discurso romanesco num sentido lato, uma vez que, como afirma a Professora Regina Dalcastagnè, os livros do autor são “livros que contam de uma vida ‘realmente’ vivida, de trajetórias efetivamente percorridas, de encontros que ‘aconteceram’ e de dores que não se podem fingir.” (DALCASTAGNÈ, 2012: 15).

Como já temos dito, o romance *Nur na escuridão* imita, na sua estrutura narrativa, o fluxo da memória. Além das idas e voltas no tempo, há uma existência de outro movimento figurado nos deslocamentos narrativos entre os géneros, nomeadamente, entre autobiografia e ficção. Os dois géneros apresentam umas normas que determinam e estabelecem fronteiras entre eles, fronteiras que, no romance, são confundidas para formar um só corpo narrativo.

Segundo Philippe Lejeune, “o pacto autobiográfico”, termo cunhado por ele em 1975, é um contrato que vincula o leitor e o autor. Este pacto pode ser resumido nas palavras de Sébastien Hubier ao comentar a definição de Lejeune do termo ‘autobiografia’:

À partir de ces trois critères – formel, thématique et énonciatif –, il est possible de distinguer un certain nombre de pactes. S’il y a identité de l’auteur, du narrateur et du personnage principal du récit, le texte noue avec sa lecture un pacte autobiographique et référentiel. Le texte lu est l’expression de la vérité, ou, plus exactement d’une certaine authenticité. (HUBIER, 2003: 45)

Neste trecho, detetamos as fronteiras que, à partida, separam o texto autobiográfico do texto romanesco. Assim podemos centrar-nos em dois termos, a veracidade e uma certa autenticidade, atingidas através da perfeita correspondência entre a identidade do autor, do narrador e da personagem principal do relato.

Estes requisitos do texto autobiográfico são identificáveis nos trechos da autobiografia – neste caso, propositadamente não romanesca – de José Miguel, onde ele conta a sua vida real¹², desde o encontro com a sua mulher Tamina até à morte dela. No seu texto, usa a primeira pessoa, “eu” e “nós”, numa perfeita identificação entre autor, narrador e protagonista, ausente no romance *Nur na escuridão*. Na autobiografia de José Miguel, o “eu” é privilegiado na narração de factos relacionados com ele próprio: “Aluguei, então, uma casa [...], pensei em viajar [...]. Arrumei a minha mala” (MIGUEL, 2004: 112). O “nós” é escolhido para contar factos vividos juntamente com a sua família: “fixávamos as montanhas até que desaparecessem de nossas vistas [...], estávamos entre o céu e o mar” (*Ibidem*: 59).

No entanto, o ensaísta francês antes referido, relativamente à autoficção indicava, já na década de 1970, que essa escrita não é reduzível a nenhuma das duas categorias de textos – romance ou autobiografia –, defendendo, consequentemente, que o essencial

¹² A própria biografia do filho, Salim Miguel, confirma alguns dados históricos da vida do pai.

não é diferenciar com exatidão e isolar os elementos reais ou ficcionais, mas o pacto de leitura e a assunção do espaço romanesco, como um espaço autobiográfico.

Relativamente a esse apagamento ou confusão das fronteiras entre a escrita romanesca e a escrita autobiográfica no romance analisado, além dos trechos citados da autobiografia de Yussef, a existência de elementos e factos reais no corpo do romance é inegável, como assinala Ana Cláudia da Silva:

Assim, em *Nur na escuridão*, poder-se-ia estabelecer diversos pontos de contato entre a narrativa e a história de vida do autor, Salim Miguel. Alguns desses pontos são facilmente identificáveis, como a correspondência entre os nomes dos pais: Yussef e Tamina Miguel. A referência a dados prossegue nos nomes dos irmãos – Fádua, Hend, Jorge, Sayde, Fauzi e Samir –, um deles inclusive é homenageado na folha de agradecimentos do livro: “Para JORGE, irmão muito querido, que sabia, mas não esperou para ler esta história”. (SILVA, 2011: 77)

Todos estes indícios confirmam que Salim Miguel aproveitou elementos da sua história familiar para construir o romance e, portanto, que a saga familiar se move subtilmente na fronteira entre os dois géneros, no espaço do hibridismo literário. A este respeito, podemos lembrar as palavras de Antonio Candido sobre a obra de François Mauriac:

Para êle, o grande arsenal do romancista é a memória, onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas. Cada escritor possui as suas ‘fixações da memória’, que preponderam nos elementos transpostos da vida. (CANDIDO, 1972: 67)

Esta apreciação poderia ser adaptada facilmente à escrita de Salim Miguel, pois este também se serviu do seu próprio ‘arquivo’ para escrever o romance. O autor criou dessa maneira as suas personagens inspirando-se em pessoas existentes no mundo real, como sugerem as palavras do narrador migueliano, que afirma a respeito das personagens do romance: “Aqui, são eles e não são eles, transfigurados pela passagem do tempo, pela memória, pela imaginação” (MIGUEL, 2004: 198). Nessa afirmação, podemos perceber o papel desempenhado pelo entrecruzamento entre o real e o fictício no processo de criação do mundo diegético.

Essa mistura, aliás, aproxima a obra de um fenómeno significativo na literatura contemporânea brasileira, assinalado, entre outros autores, por Eneida Maria de Souza. A professora brasileira considera o autor “não mais como um ser ausente de seus escritos”, mas como “um ator no cenário discursivo, ultrapassando os limites do texto e alcançando o território biográfico histórico e cultural. Um autor que passa a construir,

dessa forma, uma figura de escritor, ao inserir elementos de sua vida na obra” (SOUZA, 2007: 110).

Apesar disso, Miguel escolhe contar a saga da sua família situando-se numa posição exterior. As virtudes e utilidade dessa técnica já foram destacadas pelo escritor em alguma das suas obras anteriores como, por exemplo, o primeiro livro publicado, *Velhice e outros contos* (1951), em que, numa passagem, o narrador afirma: “Me imaginava na terceira pessoa, pois eu estava, acompanhando as aventuras da pessoa que era eu de fora” (MIGUEL, 1951: 50, *apud* RAMOS, 1991:37).

Esta mesma ideia, *mutatis mutandis*, é repetida na construção de *Nur na escuridão*, pois o narrador não se manifesta na primeira pessoa, mas aproxima-se de um dos membros da família que supostamente seria o filho mais velho e, portanto, seria Salim Miguel.

Num estudo comparativo entre a obra do pai e do filho, Regina Dalcastagnè revela, de uma maneira excelente, os pontos de semelhança e de divergência entre as duas obras, nomeadamente, os relativos à estrutura, à questão do narrador ou, no parágrafo que aqui reproduzimos, os relativos ao discurso narrativo – sublinhando, aliás, a riqueza do hibridismo ficcional presente em *Nur na escuridão*:

Se na narrativa de Salim podemos perceber influências discursivas variadas, do jornalismo à História, passando, é claro, pela tradição literária ocidental – com Proust, Thomas Mann, Euclides da Cunha –, na de Youssef/José ressoam os ecos do Oriente: *As mil e uma noites* (leitura de cabeceira do velho Miguel) e poetas árabes como Al-Mutannabi (poeta clássico, cujos versos são citados no livro), e mesmo o *Cântico dos cânticos* (usado para conquistar Tamina, mas também para dar sabor à narrativa sobre sua paixão). (DALCASTAGNÈ, 2012: 21)

Neste pequeno inventário, são identificadas algumas das diversas influências presentes nas escritas autobiográfica do pai e hibridizantemente memorialista do filho, em que cada um aproveitou a sua própria experiência do mundo, a sua mundividência e a sua enciclopédia particular para articular as respetivas narrações: é por isso que encontramos na obra do filho, *Nur na escuridão*, um certo embate entre Ocidente e Oriente.

Regina Dalcastagnè destaca na sua análise a abertura e o desfecho das duas obras. O filho abre o seu romance com a cena do desembarque e o pai com cenas da sua infância, mas os dois acabam as narrativas de maneira paralela: José, o pai, com a morte de Tamina e Salim, o filho, com a morte do pai. Os dois desfechos focam dramaticamente o fantasma da morte que apaga tudo, incluindo a memória.

Nesse movimento oscilante do narrador entre o território da biografia, da memória e da ficção, a focalização em *Nur* é complexa. Às vezes temos um narrador mais próximo da objetividade e da focalização externa, quando ele se distancia do que conta, descrevendo apenas os factos, mas, de um modo geral, temos um narrador que, como já assinalámos, retrata cada uma das referidas personagens e descreve os seus sentimentos, pensamentos e medos através da focalização interna, aproximando-se daquilo que nos conta.

A subjetividade narrativa e a utilidade que ela reveste para construir um discurso ficcional complexo e polifónico, onde a perspetiva e o ponto de vista das diversas personagens se complementam através da focalização do narrador, é bem notável no capítulo “Temor”, onde o narrador descreve as emoções, o medo, a ânsia e a inquietação dos seus personagens.

No entanto, a fim de sublinhar o motor ficcional do romance, ou seja, a necessidade da recuperação e da reconstrução da memória familiar, a narrativa, às vezes, distancia-se de modo explícito da onisciência e é destacada propositadamente a dependência do testemunho dos protagonistas – lembremos, neste sentido, que na hierarquia ficcional antes referida, os dois ‘guardiões’ principais da memória familiar são o pai e a mãe. Assim, em certas ocasiões, o conhecimento/exposição da história por parte do narrador ‘igualava-se’ intencionalmente ao das outras personagens, dependentes da memória dos pais:

Por mais que insistissem, os filhos jamais viriam a saber com exatidão como fora o primeiro encontro a sós dos pais. O máximo que eles diziam era: bem cedo. Talvez um segredo tão deles que desejassem preservar, talvez a timidez em se expor, talvez, no mais íntimo, pensassem, isto é tão nosso, tão pessoal e intransferível [...]. Só bem mais tarde, já mortos os dois, a autobiografia do pai viria a esclarecer os primórdios daquele amor eterno, revelar recônditas emoções. (MIGUEL, 2004: 52)

Neste trecho, o narrador apresenta uma das lacunas a respeito das quais os filhos têm curiosidade, um dos capítulos escuros da juventude dos pais, o seu primeiro encontro, afirmando, finalmente, que a questão ficou esclarecida depois de terem acesso à autobiografia do pai. Aquilo que resulta particularmente interessante é o modo como subtilmente nos é revelado o conhecimento incompleto do narrador da história que conta, insinuado no uso do advérbio “talvez”, que indica incerteza.

A presença deste mecanismo para lembrar ao leitor a limitação das capacidades do narrador é notável. As suas dúvidas vão aparecendo ao longo da história, através do uso

constante do advérbio “talvez” como, para só citar mais um exemplo, podemos ver também nesta passagem:

[...] durante a viagem talvez viesse a chorar, talvez chorasse escondida no Rio, até mesmo em Magé, até se conformar, talvez se recriminasse por não ter resistido um pouco, talvez, mais adiante, voltasse a sonhar com a possível retomada do projeto original. (*Ibidem*: 69)

Esse “talvez”, as perguntas e o uso da expressão “quem sabe”, evocam subtil, mas constantemente as incertezas do narrador, advertindo o leitor da existência de um jogo e de uma escrita narrativa moderna e fragmentada, e que, como tal, abdica da convencional onisciência, típica do romance de memórias sobre a emigração mais tradicional. Estas dúvidas constantes na sua narração causam uma certa perturbação e inquietação no leitor, mas são realmente resultado de um efeito procurado, pois essa instabilidade o leva a encarar o desconhecido, instalando-o na incerteza, aproximando-o da experiência passada da viagem da família libanesa e, igualmente, da dificuldade que marca as tentativas de reconstrução desse passado familiar.

Assim, a família luta contra os imprevistos da viagem e as lacunas da memória, enquanto os leitores ‘lutam’, na interpretação, contra as incertezas do narrador e a incompletude do narrado. Dessa forma, o narrador, através de hipóteses e suposições que complementam as lembranças parciais dos protagonistas, constrói a sua história.

A enunciação do discurso romanesco e a memória familiar

A memória, ligada ao tempo, é o motor principal da narração em *Nur*. Não é a primeira vez que o autor utiliza a memória, como matéria prima, e a sua imitação em termos discursivos, como estratégia narrativa. De facto, em palavras de Tânia Regina Oliveira Ramos, “A voz *Submersa* e as narrativas de *A Morte do Tenente e Outras Mortes*, *Velhice e Outros Contos* e *Alguma Gente* são textos ficcionais, onde as lembranças inseridas num contexto social e temporal, recuperam a história e as estórias” (RAMOS, 1991: 35-36).

Assim, Salim Miguel adota novamente esse princípio discursivo no romance *Nur na escuridão*, onde a memória ocupa a maior parte da obra, centrada na reconstrução da história de emigração e de adaptação da família protagonista. Trata-se, aliás, de um mundo que o autor criou e continuou a desenvolver posteriormente, como se pode constatar no romance *Jornada com Rupert* (2008), que foca, de novo, a figura do emigrante, mas, agora, de uma saga de emigrantes alemães. O próprio autor sublinhava

uma certa vontade de continuidade presente na sua escrita, ao afirmar, numa entrevista que desde que “comecei a escrever desejei criar um universo ou micro-universo reflexo do macro-universo. Sendo assim, nele faço circular de uma história para outra, de um livro para outro, personagens e situações.” (MIGUEL *apud* RAMOS, 1991: 58)

A centralidade da memória no romance objeto de estudo é evidente, pois já nas primeiras páginas, como indicámos anteriormente, encontramos uma advertência nas três epígrafes de Shakespeare, Faulkner e Cruz e Sousa. Todas as três são uma espécie de introdução e de realce enfático relativamente ao tema dominante na obra.

A primeira citação reproduz um fragmento da peça teatral *A tempestade* de Shakespeare, onde dialogam Próspero e Miranda. Miranda, a filha, pergunta sobre o seu ser e Próspero, o pai, tenta estimular a sua memória, lembrando-lhe a sua infância, sobretudo, a primeira chegada à cabana quando a filha não tinha sequer três anos. O fragmento dialoga com *Nur na escuridão* a partir de uma clara analogia: o facto de o filho mais velho do casal formado por Tamina e Yussef chegar ao Brasil também com três anos de idade. Ambos têm uma vaga lembrança da infância. O filho mais velho da família protagonista de *Nur na escuridão* já não se lembra da língua árabe e os seus conterrâneos tentam avivar a memória da língua esquecida dizendo-lhe: “vamos *habib*, impossível que tenha esquecido, o que a gente aprende quando criança permanece lá no fundo de nós” (MIGUEL, 2004: 21). Existe, portanto, um paralelismo claro, estabelecido na abertura do livro, entre a função da memória no romance e a referência às palavras do pai de Miranda, que tenta o mesmo dizendo “se consegues lembrar-te de algo acontecido antes, também podes lembrar-te de como para cá vieste”, anunciando e alargando os sentidos do livro relativamente à tarefa de vencer a ‘obscuridade’ do passado e o ‘abismo’ do tempo através da memória dos jovens.

Assim, a epígrafe de Shakespeare liga-se com *Nur na escuridão*, através do fio da memória e do ato de lembrar, entendido como resgate do passado. Neste mesmo sentido, a segunda citação, de Faulkner, dialoga também com o princípio narrativo que articula o romance que, através do narrador, tenta trazer para o presente o passado da família libanesa, fazendo com que ele seja vivido novamente e, portanto, ‘nunca esteja morto’. Quanto à última epígrafe, trata-se da primeira estrofe do poema “Recorda” de Cruz e Sousa em que, mais uma vez, o sujeito lírico apela à memória para recordar todos os momentos e revivê-los no presente. Salim Miguel, com estas três citações, preanuncia o caminho e a técnica que vai ser adotada na sua obra: resgatar o passado através do ato de recordar.

O tempo e a memória têm uma relação íntima, pois não há passado sem memória nem memória sem passado. Com o passar do tempo, a memória ganha vida alimentando-se da vida passada. É ela que o organiza e o traz de novo ao presente: é a partir dessa lógica e dessa dependência que o narrador organiza e estrutura a sua narração.

O trabalho memorialista concentra-se, principalmente, na figura do pai. Ele esforça-se constantemente para lembrar o passado, mas esse esforço, às vezes, é insuficiente ou falha e o protagonista – e o narrador que expõe e acompanha os movimentos da sua memória – perde-se nos labirintos escuros de outros tempos. Esta perda torna-se, paradoxalmente, uma das técnicas para relembrar o passado, resumida na ideia do ‘perder-se para se achar’. Assim, ele evoca uns eventos a partir dos outros,

quer que a rua passe a representar o porto, o pasmo, o impasse, o movimento, carros são navios, o pai acaba de chegar, não, não está ali naquele início de noite, na Av. Rio Branco, 84, Florianópolis, mas outra, outra vez é o anoitecer no cais da Praça Mauá [...]. (MIGUEL, 2004: 17)

A volta constante para o momento do desembarque é uma volta à situação que transformou a família e ao eixo que liga os dois mundos, o passado e o presente. E, a partir daí, começa o embate entre os dois tempos e, portanto, começam os avanços e recuos, as idas e voltas no mundo dual do pai. Ele tudo confunde, o que torna difícil compreender nitidamente as cenas nas quais se perde e, como veremos ao abordar a temporalidade, conseqüentemente dificulta a clara delimitação do espaço e, fundamentalmente, do tempo.

A memória da mãe é um complemento da do pai. A aliança do casal, que lutou sempre unido contra as dificuldades da vida, combate da mesma maneira o esquecimento. Durante um tempo, o casal consegue-o, mas, infelizmente, a morte silencia a memória de Tamina e, com ela, as lembranças que podiam enriquecer e complementar as do pai:

Imagina o quanto seria bom se a mulher, Tamina, estivesse ali com ele, ajudando-o a relembrar, interrompendo-o, acrescentado um dado [...].
Sim – sim, Tamina podia ajudá-lo na recuperação do passado, lembrar mais, tão inteligente e sensível, tão calma e decidida; porém não, *uafã*, a ceifadeira foi implacável. (*Ibidem*: 17)

O narrador sublinha a importância da memória de Tamina para alimentar e reforçar as lembranças do pai e, implicitamente, ao referir a sua ausência, explicita o caráter necessariamente fragmentário e incompleto da rememoração, numa subtil

referência metanarrativa à relativa fragmentariedade e à propositada imperfeição presente no discurso e decorrente do foco narrativo múltiplo. Neste sentido, devemos lembrar como o feitio de Tamina a torna uma figura sólida com quem o pai pode contar em qualquer momento difícil da vida, mesmo no ato de rememorar que, como dissemos, em algumas situações, se revela imperfeito. Imperfeição devida, aliás, a essa moderada diluição das experiências passadas e à consequente fragmentação, igualmente comedida, do discurso. A memória dela, como a de Yussef, revela-se falível, à exceção da lembrança de uma anedota, a alimentação à base de macarrão durante a viagem, que vem à tona sempre que o casal fala da travessia, como símbolo da escassez e da penúria sofrida pelos emigrantes na viagem ao Brasil. Assim, quando lhe pedem que narre mais histórias, ela responde num ar desesperado: “o que posso fazer se é a sensação que sinto quando me pedem para falar na viagem” (*Ibidem*: 70).

Podemos destacar, ainda, a fragilidade do discurso memorialista de Tamina, pois, em certos casos, no ato de recordar, “o pai intervém, interfere para um reparo, um adendo, uma retificação, um acréscimo ou uma subtração, uma brincadeira, diz, esta tua lembrança é incorreta, que imaginação dessa minha Tamina, te contém, mulher!” (*Ibidem*: 70). Assim, as intervenções do pai funcionam como um filtro da memória que separa e diferencia aquelas que, segundo ele, são verdadeiras, conferindo-lhe protagonismo e uma certa autoridade do ponto de vista da organização discursiva. Este facto justifica, de certo modo, o predomínio das memórias paternas no romance.

As palavras do narrador revelam certa confusão quando ele se refere às lembranças de Tamina, pois deixa algumas perguntas suspensas sem resposta ou esclarecimentos e reflete sobre a falta de concatenação e fidedignidade das memórias da personagem. Pelo contrário, no caso das memórias do pai, o narrador não as questiona de modo significativo, apresentando apenas algumas dúvidas e perguntas que são respondidas através do recurso à autobiografia do patriarca, como acontece, por exemplo, com o primeiro encontro entre Tamina e Yussef ou com as lembranças da estadia em Marselha. Estamos, portanto, perante dois planos da memória, o primeiro situado no âmbito da escrita e que apresenta uma memória basicamente forte, documentada e registada num caderno, e o segundo, situado no plano da oralidade, que veicula uma memória débil e confusa devido à passagem dos anos e à experiência, de certo modo, traumática, simbolizada na rememoração constante e homogeneizadora da pobre alimentação sofrida durante a viagem pelos emigrantes.

A lembrança anedótica, mas, de certo modo, insistimos, aflitiva, do macarrão deixou uma marca especial nas *dikras* (lembranças) de Tamina. Dessa forma, tornou-se uma barreira que lhe impede retomar as suas lembranças da viagem e torna indistintos os diversos acontecimentos vividos no barco, reduzidos à memória desse episódio. Esta recordação encobriu todas as outras, tornando-se uma espécie de nuvem negra que impede a visão clara da mulher de Yussef a respeito do seu passado, sobretudo da viagem. Sempre que o rememorava, na esperança de trazer novas recordações que enriquecessem a história da família, ela voltava, involuntariamente, à referida lembrança, de modo que “influenciava a família, parentes, patrícios, amigos, a ponto de durante bom tempo ser uma espécie de identificador a marcá-los, e prato interdito na mesa dos Miguéis”, assistindo a uma certa transmissão do trauma, explicada e materializada, logo a seguir, “num processo inexplicável de transferência [que] passa a repugnância para os filhos” (*Ibidem*: 72).

Esta anedota passou, deste modo, a influenciar também as lembranças do filho mais velho, nomeadamente aquelas ligadas a uma outra experiência que lhe provoca padecimento. Nesse processo de transferência, ele não consegue distinguir com nitidez uma vivência angustiosa da outra. Devido às conversas da sua mãe, “jamais conseguira desvincular o médico do macarrão” (*Ibidem*: 75): nem sequer ao tornar-se adulto, conseguira distinguir e separar essa lembrança da do médico do barco, que foi chamado pelos pais quando ele esteve doente durante a viagem.

A incapacidade de conservar e distinguir as recordações da infância com nitidez por parte do filho e a influência das memórias da mãe coloca também certas dúvidas e instaura no discurso um certo conflito memorialista, tornando o testemunho do filho lacunar e, em certa medida, desconfiável, como demonstram as perguntas do narrador sobre o acidente que o filho teve aos cinco anos de idade.

Aos cinco anos o menino poderia ter uma lembrança tão vívida e real do acidente? Ou incorporara a lembrança que a mãe lhe transmitira, o pavor sentido por ambos, a ponto de torná-lo coisa sua, fingindo se lembrar da dor que sentira, sem na verdade tê-la sentido de tal intensidade e dela ter agora clara consciência. E o tio, estaria ainda com eles? Ou até a mãe se confundira? Os gritos da mãe alcançaram um vizinho, que foi em busca do barbeiro. E a canhotice, seria consequência do tombo, da fratura, ou já era meio canhoto de nascença, ambidestro? (*Ibidem*: 167-168).

As *dikras* dos pais são aquelas que predominam no relato. Isso deve-se, evidentemente, à sua idade e à sua dilatada experiência vital: quanto maior a idade, mais *dikras* as personagens acumulam e maior é o seu conhecimento do passado. Os filhos,

por sua parte, alimentam-se voluntária ou involuntariamente das memórias dos pais, ouvindo ou perguntando em alguns casos, confundindo as memórias próprias e alheias, como vimos no caso do filho mais velho, até que, finalmente, se forma uma memória coletiva que integra certas lembranças consensuais, que prevalecem sobre as outras, ganhando vida, verosimilhança e clareza no seio familiar como, por exemplo, as recordações de Marselha,

Se bem que os dados não deixem qualquer resquício de dúvida, embora a versão do pai, em sua autobiografia *Minha vida*, seja a real, durante décadas outra versão foi inculcada na mente dos filhos. É a que acaba por prevalecer, mantém-se presente, ganha foros de verdade. Recusa ceder o lugar que lhe cabe na história e no seio da família. (*Ibidem*: 61)

Neste trecho, percebe-se que a força das recordações não está na sua veracidade senão na frequência com que a passagem ou o acontecimento é repetido. Assim elas ganham “foros de verdade” e acabam por se sobrepor às outras.

Além de acentuar a presença de uma certa incerteza, de uma irresolução quanto ao caráter fidedigno da memória e, conseqüentemente, da exegese, este excerto do romance salienta a importância da autobiografia do pai de Yussef, dotada de uma grande autoridade e centralidade narrativa, uma vez que é esta que determina qual das versões, é afinal, a correta.

Neste caso, a autobiografia serve como uma espécie de manuscrito histórico, uma fonte confiável, que documenta o acontecimento, revelando o modo como a outra versão permaneceu viva na memória familiar como uma versão mitificada que, parafraseando parcialmente o verso de Pessoa “[o mito] é nada que é tudo”: é tudo e, ao mesmo, tempo é nada. O narrador transcreveu *ipsis litteris* a versão existente na autobiografia do pai, pois, como já foi dito, ele apoia-se constantemente nela para complementar o seu relato, inserindo trechos do texto autobiográfico do patriarca e instaurando, conseqüentemente, o referido segundo plano memorialista, ligado à escrita.

O papel da autobiografia do pai, notavelmente relevante na narração, varia de uma citação para outra. Ora desmente as versões consensualmente aceites, por algum tempo, no seio da família e na memória coletiva – como é o caso da referida estadia em Marselha ou o caso do também mencionado primeiro encontro entre Tamina e Yussef –, ora considera-se ponto de partida do narrador para alargar e acrescentar mais detalhes à memória e às narrações orais dos membros da família ou do coletivo de imigrantes, como acontece, por exemplo, a partir do seguinte trecho: “Vinhão gentes de todas aquelas ruas dominadas pelos árabes [...]. Novos patrícios corriam aos bandos, davam

as boas-vindas, colocavam-se à disposição, desejavam sucesso, pediam informações minuciosas...” (*Ibidem*: 38), que é enriquecido significativamente graças a este outro excerto:

De manhã meu parente quis saber mais notícias da terra natal. Depois do desjejum, convidou-me a ir com ele aos correios e telégrafos, onde enviou um telegrama à minha irmã. Pedi-lhe, então, que fosse comigo até a Alfândega, para trazermos a bagagem que eu havia deixado no depósito. (*Ibidem*: 39)

Esta última citação, proveniente da autobiografia do pai e inserida no discurso ficcional, conta um caso particular que ilustra a referência mais genérica presente na citação anterior, pertencente ao discurso do narrador, que descreve, de modo geral, o desejo de todos os patrícios de manterem a ligação com o país de origem.

Assim, no exemplo referido na página anterior, relativo às lembranças de Marselha, o narrador afirma antes da transcrição das palavras do protagonista: “o relato do Yussef é minucioso” (*Ibidem*: 61).

Por oposição, noutras situações, o narrador declara, antes da transcrição de um trecho da autobiografia: “A anotação na autobiografia de Yussef pouco esclarece” (*Ibidem*: 58), contribuindo, assim, para essa relativa indeterminação narrativa – relativa porque, como sabemos, o autor mantém sempre um medido equilíbrio na exegese. Frequentemente, a solução para a pouca clareza do relato de Yussef é adotada através do discurso do narrador: ele conhece e expõe os elementos essenciais dos acontecimentos, pois aquilo que está em falta é apenas a contextualização e certos detalhes que permitem presentificar melhor o passado e fazer com que este ganhe “foros de verdade” (*Ibidem*: 61).

Relativamente ao papel da autobiografia de Yussef na construção do romance, cabe, aqui, mencionar de novo o artigo da professora da Universidade de Brasília, Regina Dalcastagnè, onde se destaca a falta de influência direta desse texto na génese e conceção inicial do romance:

[...] é importante destacar que o romance de Salim já estava escrito quando lhe chegou às mãos a tradução do livro do pai. Portanto, não houve influência da memória escrita de José Miguel em *Nur na escuridão*. Salim chegou a incluir um trecho ou outro do livro em seu romance, mas apenas como citação, sem a inoperação de fato do texto. (DALCASTAGNÈ, 2012: 19)

Em suma, a afirmação da professora Dalcastagnè traz à tona certas questões que, com prudente cautela, podemos projetar sobre a interpretação do romance. Os trechos autobiográficos, que são separados por uma linha do resto do texto, são ‘alógenos’ e, ao

mesmo tempo, resultam ‘autógenos’ a respeito do discurso central do romance, formado essencialmente pela recriação ficcional das recordações relatadas por um narrador que se aproxima cada vez mais da figura do autor. A chegada da tradução da autobiografia de Yussef complementou, coloriu e complicou o quadro fictício da história, preencheu os vazios da memória do narrador, projetou um certo *nur* no meio da escuridão e aprofundou o caráter híbrido e compósito do relato ficcional.

Graças a esta integração, podemos mencionar a existência de uma sobreposição, às vezes problemática, de discursos da memória que, afinal, se fundem na mesma obra para construir a história e a História – e também as histórias –, complicando, propositada e convenientemente, a efabulação deste romance memorialista.

Podemos afirmar, assim, mais uma vez, que os trechos autobiográficos presentes no romance *Nur*, condicionam, em certa medida e *a posteriori*, a estrutura narrativa da obra. Eles interrompem – e, às vezes, discordam – do fio narrativo e da voz enunciativa do narrador. Funcionam, aqui, como uma suspensão da construção estável e monolítica da narrativa, evidenciando uma série de dualidades opostas e instaurando no seio da história a dialética, ou antes, a confusão, entre o sentido de *nur* (luz) e de escuridão, da realidade e da invenção numa obra, construída, como vemos, numa hábil e medida oscilação entre a narração em terceira pessoa, que ocupa o centro da exegese, e a narração em primeira pessoa, representada pela autobiografia do pai, mas, também, de modo mais problemático, presente nas interferências das lembranças confusas e lacunares dos protagonistas no labor do narrador em terceira pessoa.

Relativamente à importância da memória na estrutura do romance e ao modo como ela condiciona o discurso ficcional, que, ao reconstruir o passado e a identidade familiar, pretende ‘acompanhar’ e, conseqüentemente, ‘imitar’ os movimentos do pensamento dos protagonistas, resulta interessante a seguinte afirmação: “A memória se esgarça, flutua, se descompõe, se compacta. Fios se atam/desatam. Fragmentos somem e reaparecem.” (*Ibidem*: 165). É assim que, não apenas a diegese se abre à expressão do tempo vivencial das personagens, mas a narração imita a memória nos seus movimentos e deslocamentos, e isto tem uma consequência clara na organização fluida, flutuante e, às vezes, distorcidamente tortuosa do discurso ficcional que, numa analogia de claro caráter metaficcional, compartilha esse princípio evolutivo da memória que foca, ora o Líbano, ora Marselha, ora o Brasil passado e presente. Nesse deslocamento, é notável a importância de certos suportes exteriores que despertam e/ou estimulam a memória:

La mémoire affective est celle qui nous fait éprouver, à l'évocation d'un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation. Mais sous ce terme sont regroupés des aspects très différents de la réalité, de l'authenticité, de l'intensité de ce que nous ressentons à partir d'un souvenir. (TADIÉ & TADIÉ, 1999: 177)

No romance de Salim Miguel, basta uma olhada pela janela, um odor, uma música, um movimento, um pensamento, um noticiário... e a memória do pai ou dos outros membros da família viaja para outro lugar e com ela muda radicalmente o plano e a temporalidade da narração. O narrador aproveita os movimentos involuntários da memória para legitimar e justificar narrativamente os abruptos saltos temporais no seu discurso, imitando os recuos e avanços do pensamento, fundamentalmente, do pai. Nessa particular arquitetura discursiva é utilizada, de preferência, na esteira da tradição romanesca oitocentista, a analepse, pois a prolepse, como indica Gérard Genette

est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale [...]. Le souci de suspens narratif propre à la conception « classique » du roman (au sens large, et dont le centre de gravité se trouve plutôt au XIX^e siècle) s'accommode mal d'une telle pratique, non plus d'ailleurs que la fiction traditionnelle d'un narrateur qui doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte. (GENETTE, 1972: 105-106)

Um exemplo paradigmático disto é a passagem em que o narrador, “num passe de mágica”, muda a temporalidade da narração, situando-a repentinamente no passado para contar a história do amor entre Tamina e Yussef, enquanto a família estava no “sacolejante trem” nos primeiros tempos no Brasil. Outra mostra dessa integração das anacronias na ordem temporal da história é o salto realizado pelo narrador ao focar a memória de Tamina e que os leva, com naturalidade, de Marselha até à casa de Biguaçu ou Florianópolis, insistindo, mais uma vez, através da dúvida, na incompletude dos seus conhecimentos e, conseqüentemente, na pontual incerteza do seu relato: “Num passe de mágica, Tamina está na casa de Biguaçu (ou pode ser de Florianópolis)” (MIGUEL, 2004: 70).

O narrador, no já referido capítulo “Fios”, essencialmente nas primeiras duas páginas do mesmo, distancia-se do relato da história familiar, refletindo sobre os mecanismos da memória na segunda pessoa do plural, através de um ‘nós’ que pode considerar-se uma maneira de transmitir e de fazer participar da sua reflexão aos leitores. Nessas duas páginas, de caráter marcadamente metaficcional, o narrador expõe a sua concepção da memória e explica o funcionamento dos parâmetros memorialistas, não apenas de Yussef ou da sua família, mas também de um ponto de vista geral e abrangente, concluindo, finalmente, que,

É preciso trabalhar com o que temos, com o que nos sobrou, lutar esperando o momento propício. Só que tudo isto depende do poder da vontade, de fatores que possamos domar, disciplinar. O fluxo jorra e estanca inesperadamente. Necessário tecer a trama da paciência, com pertinente monotonia, em busca de uma ilusória eficácia, para, com lentidão, unir os fios, harmonicamente se possível. (*Ibidem*: 166)

Neste trecho são identificáveis as coordenadas e os parâmetros narrativos adotados pelo narrador para construir o seu discurso e, igualmente, os obstáculos que surgiram nessa construção: eles são apresentados, à guisa de clarificação da impossibilidade de uma reconstituição da história e de uma disposição dos acontecimentos plenamente satisfatória, clara e acabada. Assim, o narrador valoriza o árduo trabalho que os ecos das recordações e os movimentos inesperados do pensamento exigem, a cautela, a meticulosidade, o escrúpulo e a paciência – uma paciência de Job – para esperar o momento oportuno da evocação, para buscar um princípio unificador eficaz a respeito das diversas lembranças dos protagonistas, com um medido equilíbrio entre a harmonia e a pluralidade de perspectivas.

Após esta reflexão metaficcional, nesse mesmo capítulo, encontramos uma significativa mudança na estrutura da narrativa. Trata-se de uma série de histórias familiares contadas numa sucessão enumerativa e separadas apenas pela frase “Nítida a cena”. São, portanto, cenas claras, mas não foram trabalhadas nem ‘tecidas’ textualmente pelo narrador. Como o título do capítulo anterior indica, são um conjunto de fios que precisam de um elemento de união que os ligue e que estabeleça uma lógica interna na seleção e disposição das memórias. São lembranças, espalhadas e desorganizadas, onde, como o próprio narrador explica no capítulo “Mascate”, é

Desatado o fluxo da memória, fragmento de um acaso puxa outro, não demora outro mais, tudo por vezes interrompido para por vezes retornar dias depois, ou não retornar nunca, sempre deixando rastros que se avolumam para formar um todo, acaba por se transformar na saga da família. (*Ibidem*: 81)

Nas suas importantes e significativas reflexões sobre a memória, o narrador apresenta algumas considerações que explicam e iluminam esta mudança radical na sua narrativa. Entre elas, podemos já salientar, logo na primeira frase do capítulo “Fios”, a seguinte afirmação: “A memória se esgarça, flutua, se descompõe, se compacta. Fios se atam/desatam. Fragmentos somem e reaparecem” (*Ibidem*: 165). Este capítulo pode ser entendido, portanto, como uma representação bem nítida, através das cenas contadas nele, da ‘desfiadura’ da memória. Aqui assistimos a uma clara oposição, figurada nas idas e voltas da narração, entre o fiar e o desfiar. A duração das cenas, neste capítulo, é

ligada ao ato de desfiar, o momento de decadência da memória. As lembranças começam a ganhar corpo até um certo ponto em que uma lembrança evoca a outra e, a partir deste momento, as primeiras somem e aparecem outras novas cenas. Podemos notar essa dinâmica nas dezanove cenas narradas neste capítulo, onde a extinção diferencia umas das outras, sobretudo, no caso das duas últimas.

Outra elucidação significativa presente nesse capítulo é a seguinte: “Pouco adianta teimar, nos esforçarmos na busca de recompor, pela ordem, o que se desgarrou, trazer de volta o que já foi, para que volte a ser. Idêntico ou modificado, nem importa” (*Ibidem*: 165). Então, o relevante, o urgente, nesta afirmação do narrador, é o ato de lembrar em si mesmo, embora seja anacronicamente, pois “é preciso trabalhar com o que temos” (*Ibidem*: 166).

Além das observações referidas anteriormente, o capítulo compõe-se de uma descrição de lembranças fragmentadas. A desorganização que as caracteriza pode ser lida como um sinal de uma certa dificuldade que o narrador tem em relacioná-las com as outras, segundo uma lógica interna. Por outro lado, o capítulo também pode ser interpretado como um exercício desafiador para os leitores, para que eles saibam do duro e complexo papel do narrador ao pôr em ordem estas lembranças. Deste ponto de vista, podemos notar no capítulo uma certa vontade experimental e transgressora, pois a importância das funções do narrador é sublinhada através da sua ausência, isto é, contestando o horizonte de espera do público, habituado à organização das estruturas do texto narrativo por parte do narrador. Assim sendo, nas partes deste capítulo, percebe-se a falta da sua intervenção acurada. Não se trata do papel de narrar, trata-se, neste caso, do papel de organizador da exegese, daquilo que está a ser narrado.

O capítulo a seguir, “Perfis”, também se destaca pela forma como são apresentadas as personagens. Do mesmo modo que no capítulo anterior, também não há um fio condutor comum que reúna com harmonia os perfis: são histórias dispersas que apresentam um breve retrato de certas personagens. Esses retratos são organizados por entradas, à maneira de um dicionário, ou melhor, de um glossário, que pode ajudar o leitor na compreensão da história contada em *Nur na escuridão*.

Relativamente a esta nova mudança do ritmo narrativo, o narrador não oferece nenhuma explicação lógica ou nítida, apenas uma justificação que escurece mais as razões dessa variação: ele afirma que essas personagens, por um estranho processo de composição e inspiração, se impuseram no decorrer da narração, ansiosas por transmitir as suas mensagens. Justificado ficcionalmente pela espontaneidade dos processos de

associação de ideias como base da organização discursiva do narrador – ou seja, pela ideia de que o narrador não se preocupou com a organização das lembranças e colocou o resgate do perfil destas figuras em primeiro lugar –, esse excêntrico modo de enunciação representa, muito provavelmente, um certo experimentalismo na narração, que, distanciando-se dos preceitos da narrativa tradicional, ensaia outros métodos para introduzir personagens e factos absolutamente complementares à narrativa e que, em consequência, são apresentados quase como se se tratasse de apêndices.

A memória e a temporalidade

Como vimos, o protagonismo da memória no discurso romanesco confere à expressão do tempo e à sua vivência uma relevância notável, exigindo, consequentemente, um exame atento da complexa temporalidade que se projeta no plano do tempo da história, do discurso e do tempo psicológico.

Na abertura do romance, o leitor encara a cena de uma família que está no cais do porto da Praça Mauá (Rio de Janeiro), mas só depois de avançar na leitura, o leitor percebe que se trata de uma família libanesa que acabou de desembarcar:

Anoitece.

Seis pessoas: três adultos três crianças. [...]

O dia: 18. O mês: maio. O ano: 1927. O local: cais do porto da Praça Mauá. O estado: Rio de Janeiro. O país: Brasil. (MIGUEL, 2004, 15)

Desta forma, o narrador inicia a sua narração sublinhando o efeito de claro-escuro que, do ponto de vista temporal, permeia as páginas do livro que, como podemos ver, é sugerido já desde o primeiro capítulo: o título do primeiro capítulo é “Luz” e começa com o início da noite, “Anoitece” (*Ibidem*: 15). O verbo como indicador temporal está conjugado no presente e remete para uma mudança temporal: o início da noite e, portanto, da escuridão.

Esta forma de abrir a narrativa faz-nos recordar as técnicas cinematográficas usadas em certos filmes em que a câmara foca a personagem ou personagens, que estão inseridas num ambiente que não lhes pertence e que, a partir desse momento inicial, começam a tentar identificar este mundo e, sobretudo, situar-se no espaço onde se encontram.

Para Salim Miguel, o tempo é um dos elementos essenciais na construção do romance. Numa entrevista ao autor, foi-lhe perguntado qual a importância do tempo e da memória nas suas obras e ele respondeu: “Penso já ter aflorado esta questão. Sou

centrado, obsecado [sic] por temas como tempo e memória, velhice e morte [...]” (SOUZA & SOUZA, 1991: 59). O romance *Nur na escuridão* ilustra bem esse interesse, pois nele encontramos presentes todos estes elementos num jogo ficcional baseado no poder inexorável do tempo: o tempo passa, as personagens envelhecem, a memória armazena as recordações e, finalmente, chega a morte como uma espécie de fatal apagamento.

A narração é realizada através dos movimentos intertemporais – entre o passado e o presente – estabelecidos pelo narrador. 1927, como indicámos, é a primeira referência temporal no romance, um evento que o narrador colocou em primeiro plano da primeira sequência narrativa. É um momento decisivo e um ponto culminante da história e, por isso, é considerado um nexos que liga as duas dimensões temporais do romance: um antes e um depois, e, entre os dois, o momento do desembarque, constantemente presente e a partir do qual, como já foi dito, se articulam as anacronias.

O momento da chegada é o eixo temporal que distingue o *nur* da ‘escuridão’, o árabe do português e o passado do presente. É um recurso para procurar e alimentar as lembranças do pai. Ele volta a contar o mesmo evento, mas recontando-o, segundo a sua técnica, “só dele”, de tal forma que o acontecimento “tem sempre um novo tempero, inédito sabor” (*Ibidem*: 24), e, assim sendo, ilumina o passado. Deste modo, a cena do desembarque funciona como um ‘descanso’, como uma pausa na evocação e, igualmente, como elemento de ligação das suas viagens memorialistas pela história familiar e, conseqüentemente, das correspondentes anacronias. É o *nur* que ajuda a iluminar o lado escuro das lembranças.

Numa obra como *Nur na escuridão*, que segue o fluxo da memória, coligar tempo, memória, velhice e morte, temas, como vimos, de grande interesse para Salim Miguel, gera uma certa – e propositada – confusão ao nível da organização temporal. Datas, lembranças, episódios, fragmentos e acontecimentos são espalhados no corpo do romance segundo uma coerência e organização análogas às da memória, que “não possui uma lógica cartesiana” pois ela “é acronológica” (*Ibidem*: 165). Só depois de ler e reler o romance, o leitor é capaz de reconstruir e organizar uma estrutura temporal satisfatória para a história contada em *Nur*.

Estamos, portanto, perante um tempo fragmentado que imita o do lembrar da memória. Esta ideia unifica e garante a coerência interna de todo o romance, até às suas últimas páginas, quando o filho mais velho assiste aos últimos momentos e às últimas palavras do pai. Assim, “as palavras, com um bafio de morte, vão saindo, sílaba, pausa,

sílaba, pausa, até formarem a frase que para sempre se fixaria, de forma indelével, na mente do filho, e que foram as derradeiras que o pai pronunciou com coerência” (*Ibidem*: 257). Nessa frase, o patriarca afirmava ter deixado “sementes, os filhos, os netos, novas gerações que me irão continuar...” (*Ibidem*, 257), preservando, também, acrescentamos nós, a sua memória. Dessa forma, a fragmentação do tempo, presente e passado, assim como a sua projeção futura, encerram a leitura do romance, salientando como, de igual forma, as lembranças emergiram gradativamente do escuro passado, fio a fio, a fim de construírem a saga da família libanesa que articula a obra.

Neste sentido, já desde o primeiro capítulo, notamos umas pequenas oscilações temporais entre o presente e o passado à laia de introdução à forma como o patriarca da família lembra a sua história e como o narrador a conta. Assim, neste primeiro capítulo, “Luz”, que descreve o momento do desembarque, o fio cronológico da história é interrompido pelas recordações de Yussef:

Muitos anos depois, já bem velho, o pai gostava de rememorar, [...] Cala. Pensa. Concentra-se. Se esforça. Se perde para se achar. Ativada, a memória recua [...]. Perdido em brumas, retorna ao que contara, e reconta pela enésima vez, a mesma história [...], mas que tem um permanente início [...]. (*Ibidem*: 15-16)

Nesta citação percebe-se, em linhas gerais, como funciona, em termos temporais, a memória do velho Yussef. Para iniciar a rutura do fio cronológico da história, são precisos uns certos requisitos que estimulem a evocação, como por exemplo, o silêncio, a concentração ou o esforço (memorialístico) e a ‘perda’ prévia ao ‘encontro’. Na exposição dessas condições, podemos notar uma certa pausa, necessária, simbolizada pelos sinais de pontuação. O ponto que separa os mencionados requisitos denota a completude e o fecho do ato. Contudo, a vírgula usada depois da palavra “ativada” denota a ação imediata da memória, o recuar. Assim, a memória mergulha nas ondas do passado para trazer as cenas nítidas e, à medida que estas cenas começam a tornar-se escuras ou a enfraquecer, o protagonista volta ao momento recorrente nas suas recordações, que neste caso é o momento do desembarque.

A seguir, o silêncio regressa, outra vez, como um recurso para aconchegar as lembranças do pai. Em vários momentos do capítulo, percebemos isso nas afirmações do narrador: “O pai se cala [...] De novo o pai se cala” (*Ibidem*: 17) ou, às vezes, “o pai emudece. Pede o silêncio” (*Ibidem*: 19). Desta forma, o silêncio representa uma forma de pensar densa, que o leva às profundezas do passado. Para Yussef, esse silêncio é um estímulo, um dos catalisadores da memória. Entretanto, “O silêncio se fecha” (*Ibidem*:

257) com a morte do pai e com esse fim, clausura, também, o tempo, a autobiografia, o livro, a vida, as lembranças, a velhice e a memória, como podemos ver nas últimas páginas do romance.

Estes saltos temporais refletem, poderíamos dizer, numa espécie de microestrutura, a macroestrutura temporal do romance, baseada, essencialmente, no *flashback*, que ganha protagonismo no final do capítulo V, onde o narrador convida explicitamente os seus leitores a iniciarem uma viagem com ele:

Agora, acabamos de perdê-los em mais uma curva. Quem sabe a derradeira.
Nova etapa começa.
Vamos deixá-los no sacolejante trem, que se aproxima da estação de Magé.
Recuemos no tempo. (*Ibidem*: 44)

Como pode ver-se na citação anterior, o narrador prepara os seus leitores para uma viagem anterior à da família. Trata-se de uma analepse em que ele mergulha no passado para contar e esclarecer o início da saga familiar e da consequente história de emigração que o ocupam, ou seja, como foi o primeiro encontro de Tamina e Yussef e, também, os preparativos da saída do Líbano.

O narrador só retoma o fio narrativo inicial no capítulo XII onde, aprofundando a cena apresentada nas páginas iniciais, descreve as dúvidas, os medos e a impressão do primeiro contacto da família com a nova terra no momento da chegada. Esta mudança de plano temporal permite-nos delimitar o tempo da história narrada em *Nur na escuridão*, a partir das referências temporais inseridas na narração. De acordo com os marcos temporais estabelecidos pelo narrador, a história da emigração, da chegada ao Brasil da família Miguel, como já temos referido, toma como ponto de partida o ano de 1927, ano da chegada ao Brasil, pois essa é a primeira referência temporal que enquadra a narrativa em questão. No entanto, a história da saga familiar, que integra os precedentes da história da emigração, remonta, através das referidas anacronias, a um período anterior, iniciando-se no ano “1923. O casamento” (*Ibidem*: 46).

No extremo oposto da história, encontramos o segundo marco temporal: a morte do pai da família que, segundo certos indícios disseminados na narrativa, podemos determinar também do ponto de vista cronológico.

Do ponto de vista do tempo da história e para determiná-lo, além de 1923 e 1927, ano do desembarque, outras duas referências são essenciais: uma referência que menciona os anos passados pela família no Brasil, “depois de mais de 60 no Brasil” (*Ibidem*: 254), e outra que, mais ou menos, esclarece os anos que viveu o pai, Yussef,

que “chegou perto dos 85 anos” (*Ibidem*: 256). Seguindo, cronologicamente, estes indícios, podemos calcular o ano provável da morte de Yussef que, neste contexto, será 1987. Cronologicamente, portanto, a duração da história relatada, isto é, da saga familiar dos Miguel, abrange um período de 64 anos.

O narrador conta a vida de Yussef à “medida que os anos passam, que adquire consciência do rápido e inexorável envelhecer”. (*Ibidem*:160). Esta e outras referências similares nos situam num tempo presente na narração em que, como foi dito, o pai é um homem idoso e Tamina já está morta. A temporalidade no plano do discurso é flutuante devido às lembranças inseridas pelo narrador, que, por sua parte, nesse exercício de enunciação, perde a noção do tempo decorrido no plano da história, nomeadamente, do tempo decorrido entre os eventos: “[...] (quantos: quinze, vinte, vinte e cinco?) [...]” (*Ibidem*: 106).

Para evocar todos esses momentos e vivências históricas, mas essencialmente, afetivas, o romance serve-se de certas técnicas que facilitam o processo seletivo, indispensável para a realização da tarefa de comunicação narrativa. Dentre estas técnicas, podemos salientar aquilo que Gérard Genette denominou *sommaire*. Esta técnica consiste na “ narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d’existence, sans détails d’actions ou de paroles ” (GENETTE, 1972: 130).

Assim, podemos notar o emprego desta técnica na passagem seguinte: “1932/1943: em Biguaçu. A família aumenta. Os filhos crescem” (MIGUEL, 2004: 109). O narrador conseguiu reduzir uma notável distância temporal – de 1932 até 1943 –, sintetizando esse longo período apenas numa única linha. Assim, em poucas palavras, são resumidos esses anos, concentrando toda a emotividade dessa época de mudanças na frase “a família aumenta”.

Outra técnica notável na complexa articulação de *Nur na escuridão* é a da *elipse*, de acordo com a terminologia proposta por Gérard Genette. O emprego desta conhecida técnica é, como sabemos, às vezes, implícita e outras, explícita. A elipse implícita, isto é, onde “ la présence même n’est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solution de continuité narrative ” (GENETTE, 1972: 140), pode ser identificada, por exemplo, no capítulo “Ritual” onde o narrador, num novo exercício de economia narrativa, dá um salto no tempo, estabelecendo uma nova rutura temporal:

Noras relutavam, repetindo: não sei preparar a comida árabe, por melhor que faça vocês vão dizer, a da mamãe era melhor [...].

Os filhos vão chegando perto da hora do almoço, acompanhados da mulher, das crianças de diferentes idades que tumultuam a casa, tão quieta. (MIGUEL, 2004:149)

Sem referências anteriores, neste excerto, o narrador apresenta, na casa familiar, os filhos já casados e acompanhados das suas mulheres e, mesmo, dos seus próprios filhos.

Noutras passagens o narrador opta pela elipse explícita, ou seja, “ ce qui les assimile à des sommaires très rapides, de type ‘ quelques années passèrent ’ ” (GENETTE, 1972: 139). Assim, através de várias expressões ligadas ao tempo, como “muitos anos depois” (MIGUEL, 2004: 15), “três anos se passam” (*Ibidem*: 55), “há algum tempo” (*Ibidem*: 57), o autor refere a passagem dos anos, sem mencionar com detalhe o que se passou durante esses extensos períodos temporais.

Enfim, à guisa de conclusão parcial, só nos resta destacar a relevância da dimensão temporal imperante no romance, ou seja, do tempo psicológico. O exemplo paradigmático da importância desse tempo psicológico é a referida representação do fluxo da memória do protagonista, que filtra as vivências passadas e lhes outorga protagonismo absoluto no romance. Assim, quando Yussef se perde nas memórias, estabelece no seio da obra uma ponderação do tempo através dos seus próprios princípios em vez de, como indica A. Mendilow no seu estudo *O tempo e o romance*, servir-se de padrões objetivos (MENDILOW, 1972: 131).

Neste sentido, como sabemos, relativamente ao tempo presente da narração, perante a amargura e solidão causada, sobretudo pela morte de Tamina, Yussef cura as feridas graças, paradoxalmente, às suas recordações dos tempos difíceis que, para ele, agora são doces e alegres. Acompanhado pela memória, onde reside a sua Tamina, luta contra o esquecimento, a fim de confundir o passado distante e o presente próximo. Dessa forma, ao iniciar o ato de recordar, a memória torna-se também uma companheira, porque nela está presente a sua mulher, com quem pode partilhar a sua vida atual.

A dimensão psicológica do tempo erige-se em perspetiva fundamental no relato, pois a representação da história familiar, sob o ângulo de “um tempo relativo, interior, estimado através de valores que variam constantemente, em contraste com o tempo, exterior, medido através de padrões fixos” (MENDILOW, 1972: 131), domina frequentemente o discurso, como evidencia também o seguinte excerto que condensa a aflição de Tamina através da referência à expansão da duração psicológica do tempo:

“Tamina está temerosa. O tempo se distende, perde sua lógica, adquire outra dimensão, incomensurável” (MIGUEL, 2004: 79). Aqui, a aflição de Tamina, provocada pelas preocupações com os documentos, sente-se numa lenta passagem do tempo, refletindo o discurso uma temporalidade difusa e espessa filtrada pela consciência da personagem.

É por isto que, de maneira simultânea ao agora referido, resulta necessário salientar também a mestria narrativa com que o autor mantém um difícil equilíbrio entre a indefinição e a precisão na construção do tempo como uma categoria central da obra.

O narrador dissemina na narração referências a datas precisas e acontecimentos históricos que contextualizam e dotam de verosimilhança a configuração do mundo diegético. Essas referências históricas fornecem um marco temporal geral que equilibra a indefinição temporal imperante na obra, como podemos ver na passagem seguinte:

O pai se arruma na cadeira de palhinha trançada, que agora comporta a maior parte das suas horas, radinho de pilha na mão, levanta-o até o ouvido, levanta o som, atento ao noticiário que virá, [...] parece que na África existe possibilidade de alcançar uma solução pacífica [...] guerra no Vietnã, que surra os americanos estão tomando, tenho pena é dos soldados, luta entre judeus e árabes no Oriente Médio, e somos semitas, embargo dos Estados Unidos a Cuba, vergonha, um gigante contra o vizinho anão! (*Ibidem*: 15-16)

Através da perspectiva do pai, o narrador, num tempo breve, mas sincopado, consegue dotar de uma certa perspectiva histórica a narração da história familiar, através dos comentários relativos à situação internacional e das manifestações de simpatia e antipatia do protagonista perante factos como a guerra do Vietname ou o embargo a Cuba, que nos permitem localizar a narração na década de 1960.

Dessa forma, o narrador conjuga hábil e subtilmente o tempo do discurso com o tempo da história, contrabalançando a referida vaguidade, como demonstra também o seguinte exemplo:

Ti Adão, parentes-patrícios [...] jogam conversa fora falam de tudo e de todos.
Por quanto tempo essa rotina?
Em 1940, as tropas alemãs continuam avançando [...]. Em 1940, os Estados Unidos entram na guerra, começa a pressão junto aos países de América Latina [...]. Em 1942 é a Conferência do Rio de Janeiro [...]. (*Ibidem*: 126)

Estas estratégias permitem dotar de uma certa riqueza e complexidade a temporalidade do romance que, se por um lado, oferece dificuldades à determinação do tempo da história, ao imitar discursivamente a flutuação própria da memória, por outro, disponibiliza certos marcos temporais que nos permitem acompanhar a complicada ordem temporal de um discurso articulado à volta de uma acentuada anacronia.

Em síntese, podemos afirmar que o autor arquiteta uma estrutura romanesca aparentemente simples – pelo facto de se situar no âmbito das convenções realistas –, mas que propõe uma reinvenção das possibilidades romanescas do discurso realista e memorialista. Trata-se de uma moderada renovação, interessante e subtil, mas tipicamente moderna, pois a obra se alicerça no princípio de que os factos não correspondem a uma única interpretação, mas se constroem, aos poucos, no entrecruzamento das diferentes percepções discursivas que tecem o discurso narrativo.

A IMPORTÂNCIA DA IDENTIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA IMIGRAÇÃO: O RELEVO DA CONSTRUÇÃO E CARACTERIZAÇÃO CULTURAL DAS PERSONAGENS

A construção da identidade híbrida das personagens miguelianas

Falar da identidade de um ser, seja real ou fictício, é um exercício que requer um exame não apenas do seu presente, mas também do seu passado. Como demonstra o romance de Salim Miguel, a identidade é um conceito que ultrapassa o sentido de identificação documental – e que associa, por exemplo, a nossa identidade à nossa nacionalidade –, adquirindo um significado mais amplo e complexo relativamente ao nosso ser. O estudo da identidade é já clássico, mas continua a ser vigente e a interessar a vários ramos do conhecimento, devido às novas construções identitárias surgidas da mistura, das interferências e dos conflitos entre grupos, nomeadamente, em contextos multiétnicos e culturalmente híbridos como o brasileiro. Assim,

Muito se escreveu e se falou sobre identidade, principalmente nestas últimas décadas. Estudada sob prismas biológicos, psicológicos, relacionais ou culturais, a identidade mereceu a atenção de investigadores oriundos de áreas distintas do conhecimento tais como a psicanálise, a psicologia, a antropologia, a etnologia, a sociologia, a história, a literatura, a geografia, a política, o direito, etc. (MEDEIROS, 2004: 104)

Vemos, portanto, que o conceito da identidade – e/ou do identitário – é uma preocupação de várias áreas do conhecimento, incluindo a literatura e o seu estudo. Tal preocupação é fruto da importância desta complexa realidade na vida do ser humano e também no seu contacto com o ‘outro’. Segundo João Luiz Medeiros, o estudo atento e interdisciplinar deste conceito “deu-se devido à ideia mais ou menos consensual segundo a qual existiria uma ‘crise de identidade’, gerada pela desestabilização do indivíduo e das culturas coletivas sob o impacto das inovações e acelerações técnicas da era dita pós-moderna” (*Ibidem*: 104).

À luz destas considerações sobre a “desestabilização do indivíduo e das culturas”, vamos tentar estudar a construção da identidade das personagens em *Nur*. Sendo, todas elas, criações de Salim Miguel, estão situadas num universo diegético particular, de acordo com o princípio estabelecido por Antonio Candido de que a personagem no romance “é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e

encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 1972: 58).

Assim, à procura da melhor compreensão das relações entre a identidade e a alteridade, a história, como já foi dito, gira em torno de uma família que abandonou o seu país à procura de melhores condições de vida. Desta forma, encontramos na caracterização das personagens traços de uma identidade árabe, mas que está em contacto com outra realidade e outras identidades existentes no território brasileiro, pois, nas palavras de León e Rebeca Grinberg, “enfrentar a transmigração implicava enfrentar a perda simultânea de numerosos objetos, vínculos, âmbito familiar e língua, e ser capaz de uma flexibilidade e estabilidade suficientes para recriar a vida cotidiana noutro país” (GRINBERG & GRINBERG, 1976: 145).

A perda que os dois autores referem acima está presente em *Nur na escuridão*. A família, ao abandonar a terra natal, suportou diversas provações, pois, além da renúncia à terra onde nasceram, eles, já no Brasil, fizeram outros sacrifícios, a fim de adaptarem-se ao ambiente cultural do novo país. Consequentemente, no país de acolhimento, só é possível recriar parcialmente a vida perdida.

O narrador sugere as dificuldades e incertezas inerentes à viagem para o desconhecido: “1927: estão prontos para a grande aventura do transplante.” (MIGUEL: 2004, 56). O emprego da palavra “transplante” tem fortes conotações: segundo o *Dicionário Houaiss* (s.v.), significa “transferência, dentro do corpo de um mesmo indivíduo ou de um organismo para outro [...], a fim de compensar ou substituir uma função perdida”. O ato de transplantar implica arrancar um objeto do seu lugar para pô-lo em outro. Em lógica consequência, o risco é grande, pois, como sabemos, nem todos os transplantes acabam bem. Além disso, para sublinhar o carácter incerto da viagem, o narrador juntou a palavra “aventura” à palavra “transplante”.

Candido assinala que “Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contôrno definido,— ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes” (CANDIDO, 1972: 67).

Este princípio rege a construção das personagens na obra de Salim Miguel, pois o autor escolheu figuras que são “paradigmas e eficazes” para representar a identidade libanesa no Brasil. Todas elas são figuras de imigrantes unidos, em primeiro lugar, por uma identidade comum e, em segundo lugar, pela necessidade de adaptação.

Desse modo, encontramos na narração uma imagem singularizada e coerente dessa identidade em mutação, através da descrição dinâmica das diversas fases por que passam as personagens no processo de migração e posterior adaptação, em que os valores culturais, costumes, tradições, referências culinárias e linguísticas que remetem às raízes da família protagonista dialogam ou chocam com os valores culturais presentes no país de acolhimento.

As personagens e a representação da identidade

A língua árabe

A língua árabe é um elemento cultural fundamental em *Nur na escuridão*, como, aliás, anuncia o próprio título, que dá ao romance um sabor tipicamente oriental e sugere, ao mesmo tempo, o hibridismo que domina o retrato da identidade da família protagonista. O árabe impõe fortemente a sua presença através de ‘intromissões’ no discurso, que são sublinhadas pelo uso do itálico, destinado a destacar as palavras ‘estrangeiras’ – para o leitor comum, mas não para a maioria das personagens – inseridas no discurso em português.

Além da palavra *maktub*, cuja importância analisaremos mais à frente, as palavras árabes usadas pelo narrador são, na sua maioria, termos típicos da conversa libanesa do dia-a-dia e expressões idiomáticas do dialeto libanês, usadas no âmbito familiar. Entre estas, encontramos, por exemplo, as palavras *dahaba*, *dikra* e *nur* (MIGUEL, 2004: 16) que são pronunciadas pelo pai e empregadas pelo narrador, de maneira significativamente conotativa e criadora de harmónicos, para descrever os derradeiros momentos de Yussef. São palavras que representam as lembranças que assombram Yussef, mesmo nos últimos dias da sua vida. O verbo *dahaba* (‘partir’) remete para as saudades que o pai tem da sua mulher, como sabemos, falecida, e, ao mesmo tempo, indica a sua crença num segundo encontro com Tamina no além. Trata-se da última viagem planeada por Yussef que, desta vez, não procura melhorar a situação económica, mas matar as saudades da sua Tamina. A palavra *dikra* (‘recordação’) está relacionada com as lembranças da sua mulher. É pronunciada pelo pai na língua materna ao saborear as lembranças doces de Tamina que o acompanham, até aos últimos momentos da sua vida, e o animam a viajar e reencontrar a sua joia perdida. Por último, a palavra *nur*, repetida duas vezes pelo protagonista, remete, como sabemos, ao momento do desembarque e, simbolicamente, ao início de uma nova vida no Brasil, pois é a primeira palavra que Yussef aprendeu em português.

O termo *habib* (‘namorado’, ‘querido’, ‘amado’) também é muito frequente neste romance e condensa os afetos e saudades vividos pela família protagonista. Essa denominação carinhosa é usada por Tamina, que “jamais usou a palavra querido, era sempre *habib*” (MIGUEL, 2004: 72), para chamar ao seu marido e, igualmente, é utilizada pelos patrícios para referir-se a um dos recém-chegados. Trata-se de uma forma de tratamento coloquial própria do árabe libanês, usada nas conversas quotidianas para mostrar simpatia e carinho.

O narrador introduz este elemento linguístico para representar a fala característica do povo libanês. Neste sentido, a língua é vista como um identificador cultural e como um traço comum que reúne os árabes, sobretudo os libaneses emigrados. Isto fica na narração de um dos eventos secundários do romance, quando chega ao Brasil um novo imigrante que não sabe falar português. Nesse caso, “para melhor comunicarem, necessitam do idioma original” (*Ibidem*: 22). No entanto, a importância do árabe, como vimos, não é apenas prática, pois é visto como um objeto precioso no país de acolhimento.

O narrador enfatiza a vivência da saudade associada à questão da pureza da língua dos recém-chegados: eles falam um libanês ‘puro’, uma vez que ainda não tiveram um contacto significativo com o português. Para a mulher do patrício, ouvir a sua língua de origem, diretamente dos recém-chegados, é um modo de matar saudades, pois os imigrantes já residentes no Brasil veem naquele libanês que chegou há pouco uma possibilidade de contacto ‘não contaminado’ com a terra natal.

Outro elemento importante, revelado pelo narrador, é o da visão do português como uma língua que se impõe, pois, gradativamente, começa a contaminar a língua nativa do imigrante. Para a família Miguel, recém-chegada ao Brasil, o português é apenas um conjunto de sons estranhos: “cedo o movimento pela casa, os ruídos, o som das conversas naquele estranho idioma [...]” (*Ibidem*: 34). No entanto, esses primeiros contactos com a nova língua – que, primeiro se estranha e depois se entranha – iniciam o aprendizado do português, graças ao contacto diário com as pessoas. Este processo é representado ao longo do romance, pois, no início, as personagens misturam o árabe e o português, para, posteriormente, começar a falar em português. No entanto, a aprendizagem não significa excluir a língua nativa totalmente. Nas conversas de Yussef e Tamina, continua o embate do árabe com o português:

O português será sempre carregado, talvez precário, embora o casal já saiba ler e escrever no idioma do país. Até o fim da vida iriam ter dificuldades com algumas palavras, bresente, borcaria, barrato, misturando expressões portuguesas com árabe, jura bra freguês, *maksut*, *salam* para você, algumas vezes, a mistura nem era na frase, mas na própria palavra, balsa em lugar de casa, mistura de *bait* e casa, em outras interrompem o que iam dizer em busca de termo exato – ou um correspondente, deslembado o português e esquecido o árabe. (*Ibidem*: 71)

Este parágrafo resume na perfeição a situação do imigrante relativamente à nova língua. Trata-se de um processo vivido por todos os imigrantes. O excerto condensa o eterno contacto e conflito com a língua do país de chegada, representada nas dificuldades que sofre a família na aprendizagem do português. Se nos centrarmos na citação, podemos distinguir três níveis de dificuldade mostrados, claramente, pelo narrador: o primeiro é fonético, baseado na dificuldade de pronunciar os fonemas [p] e [r]. O segundo é lexical e consiste na mistura das duas línguas nalgumas expressões portuguesas e, às vezes, numa palavra: esta confusão provoca a invenção de novas palavras híbridas que só podem ser entendidas pelos membros da família. Finalmente, o terceiro situa-se também no plano lexical e consiste no esquecimento do termo exato para expressar uma ideia: frequentemente, as personagens ficam em branco à busca do termo perdido entre as duas línguas, uma momentaneamente esquecida e outra deslembada.

Nesse contexto de rápida adaptação, a figura do pai destaca-se dentre as personagens que, apesar das dificuldades, se preocupam em manter viva a sua identidade no Brasil. Sendo o chefe da família, segundo a tradição oriental, ele sente o peso e o perigo de perder a sua identidade na nova pátria, construída a partir do hibridismo, como um ‘mosaico de identidades’, entre as quais encontramos a libanesa. É por isso que ele insiste repetidamente em ensinar a língua aos filhos, a fim de manter um pouco do património libanês na nova terra, como demonstram, entre outros possíveis, os seguintes exemplos:

Na volta para o apartamento o pai insiste, podiam recomeçar, nunca mais é tarde para o aprendizado, o bispo já me disse que te ensina, uma hora por semana basta [...]. Quem sabe dois idiomas vale por duas pessoas [...]. O pai é persistente, não se dá por vencido, repete, o que se aprende em criança não se esquece [...]. (*Ibidem*: 22)

Quando eu morrer, diz acusativo se insistem, procurem alguém que traduza para vocês, não quiseram continuar o estudo do árabe. Explicito: ou não concordam que o homem que sabe mais do que um idioma, sabe mais um pouco de tudo, até mesmo se desempenhar na vida, vale por dois, por três... (*Ibidem*: 158)

Inútil procurar o que escreveu, qual período da sua vida está ali preservado, implorar para que lhes leia traduzindo trechos. Apenas repete: quando eu morrer, procurem alguém que faça a tradução. (*Ibidem*: 160)

Estes excertos revelam a decepção de Yussef relativamente aos seus herdeiros, que deveriam ser os futuros representantes e ‘guardiões’ da sua identidade. A recusa de traduzir a sua biografia é uma advertência: após a sua morte, morrerão também alguns traços da sua identidade, entre eles, a língua que, aliás, é o instrumento necessário para conhecer o passado familiar.

Assim, com a sua recusa de traduzir a biografia, ele tenta incentivar os filhos a aprender o árabe, já que só desse modo conseguirão decifrar os segredos do seu caderno, que tanto lhes interessa.

O patriarca tentou pelas mais variadas formas transmitir o árabe aos filhos, reivindicando a importância dessa língua e, de modo mais geral, a ideia de que aprender mais uma língua é uma mais-valia. Os apelos são dirigidos, em especial, ao filho mais velho, pois ele teve três anos de contacto direto com a língua no Líbano. Aplicando o princípio segundo o qual o “que se aprende em criança não se esquece”, anima o filho mais velho a retomar o contacto com a língua árabe, mas os seus esforços foram em vão.

Yussef, perante a necessidade de ganhar a vida e sustentar a sua família no Brasil, teve de sacrificar, de certo modo, os seus valores culturais e adaptar-se aos dos seus clientes. A mascateagem é tomada no romance como uma experiência pela qual quase todos os imigrantes têm que passar, como afirma o narrador: “Ao chegar ao Brasil, libaneses e sírios, árabes em geral, começam mascateando” (*Ibidem*: 82). Através da prática da mascateagem, Yussef, aos poucos, iniciara o seu contacto com o povo brasileiro e, também, com a língua portuguesa, mas não queria que essa adaptação significasse o apagamento da sua língua materna, nomeadamente, na transmissão à próxima geração.

No entanto, como vimos, o filho mais velho não satisfaz os desejos do pai. Ele sente-se mais brasileiro do que libanês. Os sons da língua da sua infância são-lhe familiares, mas o sentido destes sons soam-lhe a alheio:

O filho assiste às conversas, tem interesse em saber mais, embora se sinta constrangido quando reclamam, então veio do Líbano, começou aprendendo árabe e agora não entende uma frase do idioma de seus antepassados [...], impossível que tenha esquecido, o que a gente aprende quando criança permanece lá no fundo de nós [...].

Por vezes sente-se alijado, um intruso quando começam a conversar só em árabe [...]. Fica preso ao som, a todos os sons, que não lhe são alheios, procura captar o sentido de algumas palavras, mas o entendimento geral lhe foge [...]. (*Ibidem*: 21-22)

O filho mais velho esqueceu a língua dos seus antepassados, à exceção de algumas palavras que ficaram gravadas na sua memória e que, de vez em quando, ressurgem do passado escuro para ‘iluminar’ algum episódio ou lembrança. Portanto, a língua árabe, para ele, é a língua de uma memória remota que conservou, desde a infância, no seu interior. Não consegue perceber o sentido das frases, mas desfruta da musicalidade dos seus sons e, além disso, a sua relação com esta língua ultrapassa o plano linguístico, evocando algo mais profundo: é a memória que perdura nele da sua origem, das raízes familiares e do seu passado.

Relativamente às relações entre a língua e a identidade, outro aspeto importante é o da mudança dos nomes de Hanna e Yussef, que o próprio Yussef tenta explicar aos patrícios:

Agora do nome, não, não sei explicar, talvez pelo passaporte francês, Michel, talvez a dificuldade na pronúncia em português do sobrenome, logo que cheguei ao Brasil virei Miguel, mais rápido que José ou ‘seu Zé Gringo’ [...] aqui no Brasil acaba-se é abandonando os nomes mais complicados e prenome vira sobrenome. (*Ibidem*: 21)

A explicação do pai sobre a razão pela qual o seu sobrenome Jahnahr foi substituído pelo apelido Michel e, logo, para Miguel, é confirmada pelos imigrantes que chegaram antes dele, e que afirmam que abandonar os nomes e apelidos mais complicados e adaptar uns mais fáceis é uma prática comum. Assim, o nome Yussef foi alterado: Yussef passou a ser José e depois Zé, Zé Gringo ou Zé Turco.

Sabemos que Yussef é um nome de origem hebraica (Yosef) que se tornou muito comum por ser o nome de um profeta nas religiões muçulmana, católica e hebraica. Segundo o *Dicionário de nomes próprios*¹³, o nome José

Foi um nome muito comum entre os judeus na Idade Média e no início foi pouco frequente entre os cristãos. Passou a ser popularizado na Espanha e na Itália no final da Idade Média, em razão da veneração por São José. Na Inglaterra passou a ser comum após a Reforma Protestante e em Portugal apareceu em documentos datados da primeira metade do século XVI, como Joseph.

A sua difusão em alguns países na Europa fez com que este nome se adaptasse às diversas línguas. Nos países árabes/muçulmanos, este nome tornou-se muito comum por causa da religião, pois no Alcorão existe uma *sura* que se chama “Yussef” e conta a

¹³ Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>

história deste profeta. Assim, em *Nur na escuridão*, a mudança do nome do protagonista foi facilitada pela existência de um nome equivalente em português, José – e o conseqüente diminutivo, Zé –, que facilita a pronúncia e memorização por parte dos clientes. Na mesma lógica, o nome de Hanna, o cunhado, passou a ser João, a fim de facilitar o diálogo com os clientes.

É interessante verificar que a transformação apenas se opera nestes dois nomes, os nomes dos dois homens adultos da família. O nome de Tamina manteve-se inalterado, pois a sua situação não é afetada pela lógica pragmática que provocara a alteração dos nomes de Yussef e Hanna. Na chegada ao Brasil, Yussef e Hanna começaram a mascatear, enquanto Tamina cuidava da casa, sem necessidade de adaptar-se, rápida e drasticamente, à nova sociedade, como acontecia com os dois mascates. Dessa forma, João e José representam a nova identidade adotada de modo radical para sobreviver no Brasil.

A literatura árabe

A presença da cultura árabe no romance não se limita ao plano linguístico, pois as referências artísticas fazem parte da representação cultural do Médio Oriente, tão rico do ponto de vista artístico, que até aos nossos dias suscita espanto e admiração nos críticos.

Assim, o narrador, no seu relato, revela uma certa influência da literatura árabe erudita nas suas personagens, sobretudo na personagem de Yussef, nomeadamente, na sua técnica de narrar o passado. Trata-se de uma técnica “que lhe vem dos ancestrais” (MIGUEL, 2004: 18), onde o real e o fictício se tornam sinónimos. Yussef, orgulhoso da sua identidade de ser árabe, tenta partilhar esse entusiasmo no final do capítulo “Orgulho”, onde cita uma série de factos gloriosos que marcaram o mundo árabe. São um conjunto de “estupendas contribuições que foram deixadas em todos os campos do saber, nas ciências, nas artes, nas letras” (*Ibidem*: 164):

Erguia a cabeça [...], recitava, alguém hoje se lembra do Saladino, o Sultão, do que ele representou para o mundo, para além do mundo árabe? Não se lembram ou não querem se lembrar? E dos tesouros da ciência árabe na biblioteca de Alexandria? E da civilização plantada na península ibérica, em terras de Espanha e Portugal, o esplendor daquela era, cujos reflexos se fazem sentir até nossos dias? É visitar Sevilha, Córdoba, Granada; é compreender que quase um quarto do falar espanhol (e português) tem raízes árabes; é debruçar-se e estudar o que foi deixado na arquitetura, na dança, na música, nas letras, na ciência, na matemática e que surpreende, até hoje os estudiosos. (*Ibidem*: 163)

Esse orgulho pelas raízes é manifestado através do conjunto de perguntas retóricas que endereça à sua família, pois ele quer estimular a reflexão dos seus familiares sobre a cultura árabe e a sua História e transmitir-lhes o seu orgulho. Essa ufanía constitui um indício evidente da rica relação triangular entre a pessoa, a sua cultura e a cultura estrangeira do país de acolhimento, característica das experiências de exílio e emigração, que envolve uma complexa experiência de descoberta e autotransformação, pois não apenas se conhece outra cultura, mas também a cultura própria é percebida e compreendida sob uma nova luz (WEISS, 2009: 46).

Trata-se de um orgulho e de um processo de autoconhecimento, aliás, que faz de Yussef o representante por excelência da identidade libanesa no romance, uma personagem que se orgulha de ser descendente de árabes. Deste ponto de vista, podemos dizer que Yussef tenta reconstruir essa identidade, ensombrada pelas guerras e pelos conflitos religiosos, a partir desses vestígios e lembranças do passado que afirmam a grandeza da sua cultura. Numa época em que no Brasil só eram conhecidos alguns elementos dessa cultura que, como o protagonista reivindica, não se restringe apenas ao livro *As mil e uma noites*, ele tenta distanciar-se dessa imagem. Trata-se de uma imagem que ainda evoca de certo modo a restrita concepção eurocêntrica e colonialista, orientada por uma vontade estética baseada no exotismo, examinada por Edward Said na sua conhecida obra *Orientalismo*, onde o autor afirma que

No sistema de conhecimento sobre o Oriente, o Oriente é mais um *topos*, do que um lugar, um conjunto de referências, uma grande massa de características, que parece ter a sua origem numa citação, num fragmento textual, numa referência à obra sobre o Oriente de algum autor, ou nalgum pedaço de imaginação anterior, ou numa amálgama de tudo isto. (SAID, 2004: 207)

No entanto, apesar de o protagonista negar essa visão orientalista da sua terra “como um lugar romanesco de seres exóticos, de memórias evocadoras, de paisagens e experiências extraordinárias” (*Ibidem*: 2), o romance foca essencialmente o património literário e culto, secundarizando outras expressões artísticas, como por exemplo, a música, presente num dos capítulos da obra, mas apenas como estímulo da memória do patriarca.

Assim, a fábula para ele é um método de ensino. É uma forma de pensar, refletir e aprender lições para a vida. Por isso, Yussef pretende “transmitir ensinamentos através de fábulas, tradição milenar da sua gente” (MIGUEL, 2004: 164) e relembra, em especial, a fábula “do veado diante da fonte” (*Ibidem*: 164), em que o veado elogia a

grandeza dos seus chifres e despreza as suas patas finas. No fim da história, quando é preso por causa dos chifres, o veado, moribundo, descobre que tinha elogiado aquilo que poderia causar a sua morte e desprezado aquilo que o poderia salvar. O pai gostava dessa fábula, que contava repetidamente à sua família, para educar os filhos e ensiná-los a pensar e a refletir sobre as suas atitudes e valores.

Além da fábula, a poesia também está presente no romance, nomeadamente, as quadras do Omar Khayyam, pois o protagonista tende a identificar-se com o sujeito poético. Este poeta admirado por Yussef – que cita algumas das suas quadras –, nasceu

em Nishapur, da província de Khorassan, na antiga Pérsia. A data de seu nascimento, bem como da sua morte, não são precisas; sabe-se apenas que nasceu por volta de 1040 (segunda metade do século XI, segundo o tradutor inglês Edward Fitzgerald) e que morreu entre 1122 e 1124 ou, como registra ainda genericamente Fitzgerald, no primeiro quarto do século XII. (FEITOSA, 1998: 43)

Além de ser poeta, Omar Khayyam foi matemático e astrónomo e um homem de grande sabedoria, cujos conhecimentos refletiu e condensou nas suas quadras. Questões como a existência humana, o ser, a sorte ou o destino são, em geral, apresentadas em pensamentos filosóficos expressos sob a forma de perguntas apelativas, endereçadas aos leitores, com o objetivo de fazê-los pensar de uma forma profunda sobre a vida.

Num estudo comparativo entre as quadras do poeta Khayyam e *O Livro das odes* de Ricardo Reis, heterónimo, como sabemos, de Fernando Pessoa, Márcia Feitosa revela os pontos comuns entre estes dois poetas destacando: “a incapacidade humana de conter o fluxo inexorável do tempo e de desvendar o mistério universal, bem como de deter a força implacável do fado sobre o seu próprio destino” (*Ibidem*: 204). A incapacidade de controlar o tempo e o fado e de desvendar a incógnita são ideias expressas no romance. Isso justifica, portanto, a influência de Khayyam no pensamento de Yussef. Assim, ele passa a citar, como tínhamos dito, algumas quadras deste poeta e, em especial, a quadra que reproduzimos no seguinte excerto: “Murmura palavras inteligíveis, ou trechos de *qasid* do poeta Omar Khayam, um em especial: “vim para o mundo sem saber por que/ nem de onde vim, qual água cascadeando/ E dele saio como vento, à toa/ Que nunca sabe para onde vai soprando” (MIGUEL, 2004: 20).

Nesta quadra, o protagonista identifica-se com o sujeito poético pelo facto de ele ter ‘cascadeado’ como a água, no porto do Rio, sem saber qual irá ser o rumo seguido. Aqui, o narrador introduz a ideia do *maktub*, do destino, de forma implícita, através dos

versos do poeta Khayyam, como uma parte da sua identidade e, sobretudo, como uma “marca oriental” como ele afirma no final deste novo excerto:

Unida, procurando proteção, sem saber que atitude tomar, ali está aquela família postada indecisa, vinda de tão distante país – e o pai se interroga, de onde a coragem para tudo arriscarem – arriscarmos? Não tem a quem se dirigir. Ou para onde se dirigir. Durante a viagem de semanas (ou meses, se contado o interregno), vinham se questionando, fizemos bem, fizemos mal; abraçada aos filhos, Tamina, a mulher, se dirige ao marido, Yussef, *habib*, o que vamos decidir quando chegarmos, e o marido com aquela ponta de fatalismo que é marca oriental, o que for será [...]. (*Ibidem*: 18)

Salim Miguel, no seu romance, através da figura de Yussef, retratado como um homem culto, orgulhoso e conhecedor da cultura oriental, introduziu alguns aspetos da cultura e da identidade árabes. Trata-se, apenas, de um aspeto importante na obra, mas, de certo modo, secundarizado, pois o peso da transmissão e da conservação da cultura recai apenas sobre a figura do pai. Ele é o guardião dessa cultura em convívio com outras no país de acolhimento e enriquece o romance migueliano com as suas declamações, a sua forma de narrar histórias e a sua sabedoria relativamente à cultura oriental.

De facto, em *Amrik*, de Ana Miranda, encontramos uma personagem, Naim, que, à semelhança de Yussef, tem um profundo conhecimento da cultura árabe erudita, pois ele também é leitor das quadras do poeta Omar Khayyam:

[...] e tio Naim me mandou procurar no armário o *Rubaiyat* e me fez ler, o poeta era um grande astrónomo e ensinava que a vida devia ser levada com prazer à sombra fresca das árvores, aos toques macios da pele jovem às libertações de vinho aos perfumes mais inebriantes. Assim tio Naim? (MIRANDA, 1997: 97)

O saber poético presente nos *Rubaiyat* (‘quadras’) é revelado aqui pela protagonista, Amina, através das suas conclusões sobre a filosofia do poeta Omar Khayyam. O seu contacto com a literatura árabe não é espontâneo, pois ela torna-se os ‘olhos’ do tio Naim, cego, para quem lê textos, como as quadras de Khayyam. No entanto, o seu contacto com a obra do poeta não é tão superficial como pode parecer, pois neste trecho ela manifesta um certo interesse pelas quadras.

Tal como a figura de Yussef em *Nur*, o tio Naim, em *Amrik*, representa a língua árabe e a sua cultura. As duas personagens revelam um saber ‘culto’ dessa cultura. São leitores do livro *As mil e uma noites* e, também, são conhecedores da tradição milenar árabe de contar histórias. Yussef, como já foi referido em diversas ocasiões, significativamente recorre à memória para contar a saga da sua família, “numa técnica

só dele, muito dele, que lhe vem dos ancestrais”. (MIGUEL, 2004: 18). Essa técnica é referida também pelo tio Naim:

[...] disse tio Naim, uma literatura que pode ser feita e usada por pessoas que não sabem ler nem escrever, mas se ouvem entendem e podem recontar que são histórias e mais histórias e assim foi uma grande parte dela, os livros antigos eram muitas vezes apenas a memória do recitador. (MIRANDA, 1997: 31)

Podemos apreciar, na afirmação do tio Naim, a evidente importância da oralidade – e da oratura – na literatura árabe, derivada do facto de haver criadores que não sabem ler nem escrever, mas sabem ouvir, apreciar e transmitir essa literatura às próximas gerações. Para este efeito, é preciso ter uma boa memória para decorar histórias ou poesias. O tio Naim reivindica o valor dessa capacidade que conseguiu salvar uma parte da cultura árabe do esquecimento.

A personagem do tio Naim aparece em *Amrik* como um defensor da literatura árabe, negando certos preconceitos e juízos de valor derivados de um conhecimento superficial desse património. Assim, ele considera preciosa essa literatura e recusa a ideia de que encerra em si a ideia do fim do mundo, como alguns defendem no romance. Trata-se de uma literatura que expressa espiritualmente a alma do povo e que traduz uma certa sabedoria adquirida ao longo da vida. Esta literatura evoca a existência de um mundo onde se “celebram os feitos triunfais dos poetas suas tribos suas tendas suas palmeiras estrelas camelos amantes” (*Ibidem*: 30).

Assim, à semelhança de Salim Miguel, Ana Miranda conseguiu evidenciar a riqueza da língua árabe e da sua preciosa cultura, através da personagem de Naim. Neste contexto, vale a pena destacar a já mencionada visão de Alberto Mussa em seu romance *O enigma de Qaf*, pois ele presta uma homenagem a essa língua e à sua cultura.

Este autor levou mais longe do que Salim Miguel e Ana Miranda a recriação da cultura árabe, focando de modo profundo e detalhado o esplendor da história passada e revisitando uma das épocas de especial florescimento da língua árabe e as suas literaturas. O romance, como já dissemos, foca a época pré-islâmica, levando o autor a recriar e conferir protagonismo ao passado árabe e ao seu ambiente. Assim sendo, o resultado é um romance exótico dentro da produção literária brasileira contemporânea de temática arabizante, posto que as personagens, o enredo, o ambiente, o espaço e o tempo do mesmo são, claramente distintos dos outros vários romances referidos neste trabalho.

As crenças e os valores culturais

A religião, ou antes, os conflitos religiosos no Médio Oriente foram um dos principais motivos da família protagonista do romance para abandonar a terra natal. No Brasil, eles encontrarão o convívio e o diálogo entre as diferentes religiões, às vezes, mesmo, dentro de uma mesma família graças aos casamentos mistos.

Para compreender melhor o valor desse ambiente de tolerância encontrado no Brasil, podemos recuar no tempo e ponderar o modo como a primeira geração de imigrantes árabes tratou a questão religiosa nos seus escritos. Essa geração fez da produção literária em língua árabe um meio para refutar e lutar contra os conflitos religiosos, nomeadamente, contra o extremismo que, de modo geral, está na origem de numerosos problemas nessa região. A elite culta destes imigrantes, através da palavra escrita, tentou criar um ambiente onde a tolerância e a fraternidade foram uma ligação entre as diferentes religiões. O Brasil, diferentemente dos países de origem, facilitou-lhes um ambiente propício ao convívio.

Num estudo sobre a questão religiosa na obra dos escritores imigrantes, Mohammed al Arbi Almassari afirma:

وإنك لتلمس عند المهاجرة نزوعا قويا الى إشاعة قيم التسامح، كمحاولة لتجاوز وضع سقيم خلفوه في موطنهم الأصلي، هو من صنع التزمت والتعصب اللذين كان يذكبهما الاستعمار حينئذ، والشام موزع بين الفرنسيين والإنكليز. ولترويض الجالية على تكريس التجاوز دأب قادة الجالية على الأخذ بممارسات تجسم الإخاء العربي المنبثق من التسامح بين المسيحيين والمسلمين. (المساري، 1990: 15)¹⁴

Esta afirmação mostra que os imigrantes tentaram não cair nos mesmos erros cometidos no país de origem e, assim, procuraram algo que os reunisse e eliminasse o abismo entre as diversas religiões. A elite culta teve um papel importante nesse processo. Segundo o mesmo autor, os muçulmanos e os cristãos, no Brasil, participam nas festas religiosas dos outros. Como resultado paradigmático desta harmonia, os muçulmanos contribuíram para a construção da catedral ortodoxa, em 1905, em São Paulo e, por sua parte, em 1949, os cristãos apoiaram a construção de uma mesquita na mesma cidade.

Não há dúvida que a questão religiosa preocupou muito o grupo de intelectuais pertencente à primeira geração de imigrantes, pela sua força destrutiva e pelos conflitos

¹⁴ “Pode-se perceber que os escritores imigrantes tiveram uma forte tendência para difundir os valores da tolerância a fim de ultrapassar a situação miserável que deixaram nos países de origem, pois esta situação é o resultado do fanatismo religioso, que era exacerbado pelo colonialismo no Levante, dividido entre os franceses e ingleses. Com a intenção de educar a comunidade e ultrapassar essa situação, os líderes da diáspora persistiam na realização de atividades que consolidassem a fraternidade árabe, emanada da tolerância entre os cristãos e muçulmanos” (Almassari, 1990: 15). [Tradução nossa].

sangrentos que causou. Assim, encontramos na produção literária destes escritores numerosos apelos para a fraternidade e o convívio entre as diferentes religiões, em especial, a cristã e a muçulmana. A poesia, a expressão literária mais comum dos escritores árabes nesta parte da América, elogiou as figuras sagradas das duas religiões, negando as diferenças religiosas – pois as religiões são obra do mesmo Deus – e defendendo a importância da língua árabe como elemento unificador da diáspora árabe no estrangeiro. Assim podemos citar um poema intitulado “A festa do desjejum”, do poeta Salim Rachid Alkhory¹⁵, cujo cognome é Alkarawi (‘o camponês’), em que o autor faz um apelo para a construção da união nacional, superando o conflito religioso:

فقد مَرَّتْ هذه المذاهب شملنا // وقد حطمتنا بين ناب ومنسِم
سلام على كفرٍ يوحدُ بيننا // واهلاً وسهلاً بعدهُ بجَهنم¹⁶

O poeta, nestes versos, cansado dos conflitos provocados pelas diferentes doutrinas no seu país, opta por negar a importância destes preceitos, causadoras da desunião entre os cidadãos da sua pátria. A religião nestes versos é vista como um elemento separador e não unificador. Assim, o ufanismo patriótico é considerado uma alternativa às doutrinas e a única solução possível para pôr termo aos sangrentos conflitos religiosos. Este poeta é um dos escritores imigrantes que, no Brasil, à distância, tentaram difundir os valores do nacionalismo e da fraternidade entre as religiões, sendo a sua escrita representativa do modo como a elite culta no estrangeiro escolheu a palavra para descrever e denunciar a situação terrível do Médio Oriente da sua época.

Baseando-nos na ponderação do *corpus* de obras e de escritores de origem árabe referidos anteriormente neste trabalho, podemos dizer que a segunda geração de escritores viu numa perspectiva completamente diferente a questão da identidade. Trata-se de uma visão, de um modo geral, mais complexa e completa, em que a religião é focada de modo secundário.

Em *Nur na escuridão*, a presença da questão religiosa não é muito forte nem clara, à exceção de algumas referências pontuais feitas pelo narrador:

¹⁵ Autor libanês e cristão (1887-1984) que emigrou para o Brasil em 1913 e voltou para o Líbano em 1958. O poeta tornou-se famoso pela sua luta contra o colonialismo no Líbano e no mundo árabe. É considerado um dos mais importantes poetas defensores da construção de uma nação árabe unida. Foi convidado pela diáspora islâmica em São Paulo para celebrar a festa do desjejum, convite que ele aproveitou para recitar o poema “A festa do desjejum”, de onde foram tirados os dois versos citados acima.

¹⁶ “Estas doutrinas rasgaram a nossa consolidação // levaram-nos a um caminho sem saída. Seja bendito um ateísmo que nos reúne // e seja bem-vindo, depois, o inferno”. [Tradução nossa].

Pai e filho acabam de chegar da missa na igreja ortodoxa, Avenida Gomes Freire, à qual ele faz questão absoluta de ir, tão logo desembarcara no Rio. Lá, manteve demorada conversa com o bispo, cercado de amigos recentes, de patrícios da mesma região de onde viera, patrícios-parentes talvez, que vai descobrindo aos poucos – afinal, em um país tão pequeno como o Líbano, todos são (ou se tornam, mais cedo ou mais tarde) parentes. (MIGUEL, 2004: 20)

No entanto, a religião, mesmo sendo um elemento secundário no romance, é referida como um traço identitário unificador das pessoas da mesma fé, no caso do pai, o cristianismo ortodoxo. Além de ser uma prática espiritual, o culto religioso requer, de um modo geral, lugares para a reunião e a prática coletiva da fé. Deste ponto de vista, a igreja ortodoxa, visitada pelo pai e pelo filho, considera-se, além de um lugar de culto, um local de encontro e de convívio para os patrícios, um espaço para trocar informações e ajudar os recém-chegados que professam a mesma religião. Trata-se, afinal, de uma pequena comunidade formada a partir de prática religiosa num lugar, a igreja, que ganha uma dimensão social e identitária, pois nela, os crentes partilham e mantêm os contactos com a sua cultura nativa fora da pátria.

Os locais de culto, como a igreja, desempenham um papel importante na preservação da cultura nativa no estrangeiro. Yussef tem noção disso e por tal motivo leva o seu filho à igreja, para familiarizá-lo com os fundamentos da sua cultura e garantir a sua sobrevivência na nova terra. O bispo, por sua parte, como representante da religião no estrangeiro, tenta ajudar a difundir e a ensinar a sua cultura aos filhos dos imigrantes:

Só vai à igreja com o pai, fica contrafeito quando o bispo, que até se diz parente, reclama, apontando-o para os outros, porque não queres aprender, porque só me apareces aqui para acompanhar Yussef [...], precisa gostar, precisa de não renegar a raça a que pertence, precisa conhecer a história de sua terra (tão rica de acontecimentos), precisa participar das reuniões da colónia, precisa se integrar, precisa entrar para o Clube Monte Líbano, precisa. (*Ibidem*: 22-23)

Estas são as recomendações do bispo ao filho de Yussef que mostram, por um lado, a importância da igreja na transmissão cultural na diáspora e, por outro, revelam uma série de estratégias que ajudam a manter viva a cultura de origem fora do país. Assim, o primeiro passo consiste em despertar o interesse dos jovens pela identidade. O segundo é aceitar a raça ou etnia a que se pertence, para garantir a sua continuidade. O terceiro é o conhecimento da História, pois o conhecimento das façanhas dos ancestrais alimenta o orgulho de pertencer a essa terra. O último passo consiste na promoção de

atividades por parte da colônia para assegurar o contacto entre os seus membros, como, por exemplo, a criação de clubes.

Apesar do que foi dito até agora, a visão da primeira geração sobre a religião como um elemento destrutor da união nacional é também retomada, secundariamente, na escrita dos escritores da segunda. Em *Nur na escuridão*, as notícias que chegam a Yussef, através das cartas ou dos meios de comunicação, “referiam-se a lutas intestinas entre muçulmanos, católicos, ortodoxos, à devastação da terra, árabes e judeus se digladiando, por tudo incompreensões” (*Ibidem*: 162).

A luta contra o fanatismo religioso no Médio Oriente, manifestado pela elite culta da primeira geração, constituía uma visão fortemente engajada e crítica, pois tentava evitar as disputas religiosas e estabelecer um convívio baseado no respeito mútuo. Contrariamente a essa imagem, a visão presente no romance de Salim Miguel é uma percepção crítica, mas distante, descritiva, que revela a situação miserável vivida através de breves referências. Além disso, o fanatismo religioso é referido como um dos fatores que conduz a que as pessoas abandonem o seu país e não voltem, como acontece no caso de Yussef, que refuta “com tamanha firmeza os frequentes convites” (*Ibidem*: 162) para visitar o seu país, devido à forte impressão deixada pela sua conturbada situação: um Líbano assolado pelos conflitos e pelas guerras internas.

Ana Miranda, no seu romance *Amrik*, também abordou o tema da religião de um ângulo negativo. A religião é vista, igualmente, como uma das causas do exílio. A protagonista, Amina, acompanha o tio Naim, cego porque “os drusos arrancaram os olhos dele” (MIRANDA, 1997: 185). Assim, Naim viaja para o Brasil fugindo “dos turcos e dos muçulmanos porque escrevia contra eles” (*Ibidem*: 23). O tio da protagonista é um intelectual comprometido com a denúncia dos abusos cometidos em nome da religião através da palavra e que, por essa razão, acaba por perder os olhos – e teria perdido a vida se não tivesse fugido.

Miranda, através das vivências de Amina, explora o tema da religião, estabelecendo uma comparação crítica entre a situação religiosa no Brasil e no Líbano. Assim, a protagonista descobre que em “Amrik” “as pessoas não se matavam por religião, mas se matavam por dinheiro” (*Ibidem*: 37). No Brasil, em vez da religião, o sagrado é o dinheiro. As pessoas estão mais preocupadas em ganhar o pão de cada dia do que em envolver-se em disputas religiosas. A narradora, por ter assistido aos excessos e atos de violência provocados pela religião no país de origem, chega a

mostrar uma visão fútil das religiões: “no Brasil havia padre demais e a religião cada uma tão tola que nem brigavam por elas” (*Ibidem*: 45).

Assim, Ana Miranda pôs em diálogo os dois mundos, indicando que o problema não reside na diversidade religiosa num país, mas nas pessoas e na sua visão da religião.

Por sua vez, Milton Hatoum, no seu *Relato de um certo Oriente*, apresenta uma concepção diferente, pois as diferenças religiosas são vividas no seio da mesma família. Nesta obra, os diferendos entre a religião cristã e muçulmana são ultrapassados, pois existe um diálogo inter-religioso entre Emilie (cristã) e o seu marido (muçulmano). O casal, antes do casamento, fez uma espécie de pacto: “Emilie e o marido praticavam a religião com fervor. Antes do casamento haviam feito um pacto para respeitar a religião do outro, cabendo aos filhos optarem por uma das duas ou por nenhuma” (HATOUM, 1999: 91).

O escritor recorreu ao casamento misto, no seu romance, para representar literariamente esse harmónico convívio. A partir do espaço familiar, Hatoum projetou uma convivência religiosa baseada no respeito, elemento essencial para uma vida sem choques entre as duas crenças. Assim, podemos dizer que “Milton Hatoum trata todas as crenças com dignidade e respeito; da boca da narradora (que é dele) não sai crítica a nenhuma das religiões do relato; não há adesão, mas também não há malhação” (TOLEDO, 2006: 123).

Outro elemento relevante na caracterização das personagens imigrantes no romance e, mesmo, na narração da sua história, é o conceito de *maktub*, que está indiretamente ligado à questão religiosa e às crenças. Esta ideia, como veremos, tem muita força e significado em *Nur na escuridão*, pois, a partir do capítulo VIII, esta palavra ganha protagonismo na obra. Ela aparece no capítulo intitulado “Incógnita”, primeiramente, como uma explicação perante o desconhecido, em relação ao primeiro encontro de Yussef e Tamina, que permanece uma incógnita para os filhos do casal, ao tentarem saber mais da relação dos pais. Significativamente, o narrador conclui: “O certo é que os destinos se cruzaram. Estava escrito. *Maktub*. E pronto” (MIGUEL, 2004: 53).

Esta afirmação constitui o primeiro indício da importância do *maktub* no romance. Como sabemos, o Líbano é um país cuja língua oficial é o árabe e, por isso, notamos a influência da cultura árabe no mundo ficcional. O narrador estabelece um certo diálogo com a cultura do país, onde essa palavra tem uma carga bem forte, de maneira que ganhou um lugar privilegiado nos ditados populares árabes, e consequentemente, na sua cosmovisão, como, para citar apenas um exemplo significativo, demonstra o seguinte:

A lição deste provérbio é a impossibilidade de fugir do destino. No mundo árabe, emprega-se este ditado para justificar acontecimentos trágicos, felizes, inesperados ou improváveis. Segundo a enciclopédia *Logos*, a palavra “destino” (s/v.):

Significa, na história das religiões e na linguagem popular, uma força superior e irresistível, que rege o curso dos acontecimentos e da vida dos homens. Ao destino ninguém fugiria. [...]. D. é, pois, uma ideia prevalentemente religiosa e exprime a consciência confusa que o homem tem da sua dependência em relação ao mundo em que vive e às forças estranhas que o subjagam. (CABRAL et al., 1989: 1360)

O tom religioso da palavra “destino”, em especial, o seu equivalente em língua árabe (*maktub* مكتوب), a mais usada pelo narrador, vem da cultura árabe e, em particular, da religião muçulmana. Acreditar no *maktub* é um dos fundamentos dos crentes da fé e da religião muçulmana, como podemos ver nestes versículos de Alcorão traduzidos para o português por Hilmi Nasr:

”ما أصاب من مصيبة في الأرض ولا في أنفسكم إلا في كتاب من قبل أن نبرأها إن ذلك على الله يسير“
(الحديد: 22)

22. Nenhuma desgraça ocorre, na terra, nem em vós mesmos, sem que esteja em um Livro (alusão ao Livro do Destino), antes mesmo de Nós a (A: pode referir-se à Terra, ou às almas.) criarmos. Por certo, isso, para Allah é fácil (NASR, 2005: 912).

”قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا“ (التوبة: 51)

51. Diz: “Não nos alcançará senão o que Allah nos prescreveu” (NASR, 2005: 305).

De facto, podemos já confirmar que, em *Nur na escuridão*, o sentido do *maktub* parece inspirar-se e é um reflexo do hibridismo religioso manifestado no espaço social e cultural do povo libanês. A articulação entre a religião muçulmana, a religião cristã e a cultura oriental deu um sentido especial à palavra *maktub* na ficção de Salim Miguel. No romance, o narrador utiliza essencialmente o vocábulo quando quer manifestar a ideia do destino. O uso repetitivo, por parte do narrador, deste termo e conceito na língua materna da família, liga-se com o peso que tem no ambiente árabe da região de onde procede a família de Yussef.

Como foi dito anteriormente, a palavra *maktub* surge no oitavo capítulo, para, gradativamente, ganhar maior visibilidade no discurso do narrador, que, às vezes, utiliza outros termos semelhantes para ponderar a sorte da família. A título de exemplo, reproduzimos alguns breves excertos da obra:

O certo é que os destinos se cruzaram. Estava escrito. *Maktub* (*Ibidem*: 53).

¹⁷ “Não há como fugir ao destino”. [Tradução nossa].

[...] a gente põe e o destino dispõe (*Ibidem*: 61).

Sina da mãe: mudar sempre com filho pequeno (*Ibidem*: 113).

Há exatamente 15 anos. A dúvida atormenta-o: fora assim, ou estava escrito, seu destino era mesmo se fixar em Florianópolis? (*Ibidem*:131).

Junto a *maktub*, o narrador usa, portanto, outras palavras como “sina” e “destino” com um sentido muito semelhante, porém não idêntico. Parece que a relativa especificidade e a força conotativa do vocábulo *maktub* provocam e facilitam o seu emprego repetitivo na língua de origem da família libanesa.

De facto, como vimos nos exemplos anteriores, o narrador evita, com frequência, os termos equivalentes existentes na língua portuguesa – como por exemplo “destino” –, preferindo o sentido literal da palavra em árabe, traduzido para português. *Maktub* é o particípio do verbo (كَتَبَ = *kataba*) ‘escrever’. A sua força reside na ideia, culturalmente assumida, da impossibilidade de mudar o que está escrito.

Ana Miranda, no seu romance *Amrik*, através da personagem de Amina, narradora e protagonista da obra, tratou, numa passagem, da impossibilidade de fugir do destino, entendido como uma força incontrollável, que determina o caminho das pessoas: “[...] o destino foi escrito e nada pode mudar a regra, não sou dona do meu narizinho arre, quem decide o próprio destino? vou levada pela vida, a folha na correnteza do rio, desde que em São Paulo cheguei.” (MIRANDA, 2008: 183)

Neste trecho, a narradora tem noção da força do destino e considera-o um princípio já estabelecido e impossível de mudar. Ela entrega-se ao destino com raiva (exprimida através da interjeição “arre”) e com a certeza de que ninguém pode decidir a sua própria sina. A postura de Amina, neste aspeto, assemelha-se à atitude do narrador e das personagens de *Nur*, pois todos eles acreditam na força do destino.

Relativamente a este assunto, encontramos, também, a ideia do *maktub* na obra de Raduan Nassar, mas apresenta uma visão diferente da mostrada na obra de Salim Miguel. É um destino trágico, figurado na personagem de André que não pode fugir da sua sina. Nassar tratou o fado de uma perspectiva radicalmente negativa. Ele atribuiu a este termo uma circularidade, que não tem saída para a personagem.

Por oposição, a visão migueliana é resumida na referida afirmação “a gente põe e o destino dispõe”, em que o destino toma o lugar de Deus. No entanto, naturalmente, às vezes, o narrador questiona o destino, quando as mesmas cenas e as mesmas

dificuldades se repetem: “Iam, todos, continuar ciganeando. Seria sina? Seria maldição?” (*Ibidem*: 100)

Perante a repetição das mudanças e das dificuldades constantes sentidas pelas personagens, o narrador manifesta um certo desencanto e insegurança. Através dessa pergunta que se mantém em suspenso, o narrador fecha o capítulo “Gringo”, deixando em aberto a questão. Neste sentido, convém notar que não é a primeira vez que Salim Miguel trata a questão da complexidade do *maktub*, pois na sua obra *Reinvenção da infância* aborda o mesmo assunto:

Qual a diferença entre maktub e acaso, perguntei a minha mãe; sorriu, seu sorriso breve e claro, marca registrada: “Estava escrito que o destino da família não era viver nos Estados Unidos, acaso foi parar no Brasil.” Meu pai discordou: “Não sei não, afinal eu tinha uma irmã aqui. Para mim o acaso acontece, o *maktub* existe” (MIGUEL, 2011: 113, *apud* OMRAN, 2011: 6)

Este trecho apresenta duas visões diversas relativamente à diferença existente entre o acaso e o *maktub*. Os pais do narrador discordam nas suas explicações: ambos viveram os mesmos acontecimentos, mas cada um tinha a sua própria visão relativamente ao valor desses dois conceitos.

Em *Nur*, o *maktub* é ambivalente: ora a favor, ora contra dos desejos da família. No entanto, às vezes, mesmo quando o *maktub* é oposto aos seus anseios, é visto como positivo, como demonstra a interpretação dada ao episódio da infeção ocular do irmão de Tamina, que obrigou a família a prolongar a sua estadia em Marselha, alterando o destino da viagem e, conseqüentemente, das suas vidas futuras. No entanto, o incidente é interpretado como um bom sinal, pois nesse ínterim a família lembra, por exemplo, o endereço de um parente, residente no Rio de Janeiro, apontado no caderno de Yussef e que facilitará a sua chegada e adaptação à nova terra.

Por último, do ponto de vista dessa complexidade e ambivalência do destino na história, esta ordem natural, da qual nada pode escapar, adquire ainda novas conotações no capítulo XIX, onde o *maktub* é substituído pela sina. A sina, aqui, é associada à desditosa rotina que domina as mudanças da família. A título de exemplo, podemos lembrar a chegada de um novo filho, referida como “Sina da mãe: mudar sempre com um filho pequenino” (MIGUEL, 2004: 113), ou a abertura de uma nova vendola por parte do pai: “Em todas as mudanças o mesmo: o pai abre a vendola de secos e molhados e mascateia” (*Ibidem*: 113). Estas mudanças criam uma certa rotina no

ambiente familiar, onde a arte de viver se tornou um exercício “morno, sem perspectivas” (*Ibidem*: 116).

A solidariedade

Os imigrantes, ao abandonarem o país, levam com eles como bagagem também os valores culturais canônicos. Embora estes valores sejam construídos na terra natal, migram também com os indivíduos, como podemos observar no desenho do painel cultural do imigrante realizado ao longo da narrativa. Assim, a primeira questão relacionada com esses valores transplantados é a questão da solidariedade, pela sua saliência no desenvolvimento da narrativa, pois em alguns momentos é um obstáculo que impede a progressão da ação e, em outros, é um estímulo.

Na história contada em *Nur na escuridão*, percebemos um notável altruísmo por parte de Hanna, “aquele irmão solidário, que prontamente resolvera acompanhá-los” (MIGUEL, 2004: 63) na aventura familiar, pois, como nos diz o narrador, se eles “saíram juntos, continuariam todos juntos” (*Ibidem*: 63). Segundo essa filosofia familiar, Hanna, auxilia a família na viagem, porque “cuidava do sobrinho mais velho” (*Ibidem*: 59), e, de modo consequente, ajuda também a acelerar a ação no romance. A ajuda do tio proporciona um incentivo para partir, pois Tamina e Yussef veem nele um apoio nos momentos difíceis da viagem.

Pelo contrário, noutros momentos da narração, a solidariedade torna-se um obstáculo para a viagem da família. Assim acontece quando o serviço médico de terra deteta a doença do tio. A família não quer prosseguir viagem sem Hanna:

O comandante, os oficiais, os de mar, os de terra, para quem apelavam tinham a mesma resposta, sim, lamentamos, compreendemos o drama de vocês, mas nada podemos fazer para atenuar, aliás nem entendiam as razões pelas quais o restante da família, pai, mãe, três crianças pequenas, não prosseguiram a viagem, sabem, o Hanna podia prosseguir depois [...], não podiam de qualquer forma abandonar o irmão e cunhado, como deixá-lo ali, o que seria do Hanna, jovem e desprotegido, o tio das crianças que não titubeara por um segundo em segui-los? (*Ibidem*: 63)

Apesar de saber que o tio podia continuar a viagem sozinho, eles optam por aguardar a cura da inflamação. Assim sendo, a solidariedade é retratada como um valor cultural muito forte e enraizado no seio da família, como demonstram as referências ao sentimento de culpa que provocaria o abandono de Hanna em Marselha e, igualmente, o facto de os diferentes agentes do porto, responsáveis pela viagem, não entenderem a

decisão da família de não prosseguir viagem, o que poderia sugerir, aliás, que a solidariedade é encarada como uma característica típica da família oriental.

Quanto ao desenvolvimento da ação, essa resolução levou a uma mudança do plano inicial da viagem: o destino da família, em vez de México, acabou por ser o Brasil, mas o imprevisto é visto como um sinal positivo.

Outra expressão de solidariedade manifestada no romance é a ajuda financeira do irmão de Tamina, que emigrara para os Estados Unidos. Em Marselha, segundo a versão contada pelo pai na sua autobiografia, a família teve de mudar os documentos para poder continuar a viagem, ficando quase sem dinheiro. Este imprevisto obrigou Tamina a pedir ajuda ao irmão:

Disse-me a minha esposa: – Não te preocupes, vou mandar imediatamente um telegrama para o meu irmão, nos Estados Unidos, contando-lhe o que aconteceu e ele nos mandará o que puder.

[...] Fomos até lá e expusemos a situação. Ele nos pediu o nome e o endereço da pessoa em questão. Fornecemos-lhe; depois de 10 dias chegava a resposta, acompanhada de 1.000 francos. (*Ibidem*: 62)

É uma outra forma de manifestar solidariedade. O irmão não pode estar com a família naquele momento, mas atende ao apelo de Tamina: o dinheiro recebido projetou um *nur* que iluminou o caminho da família.

Estes são os dois exemplos mais destacados da relevância da solidariedade no romance, que, aliás tiveram uma notável influência na história. Ligada à solidariedade, é a hospitalidade o outro valor cultural especialmente relevante em *Nur* e no desenvolvimento da ação, sendo representado, de modo paradigmático, pelo patrício que recebeu a família ao chegar ao Rio de Janeiro:

Torcem para que seja ali mesmo. E a pessoa procurada se encontre em casa, não tenha mudado, não tenha morrido, não tenha desaparecido, seja a mesma, sim, a conhecida de um conhecido lá da terra, que insistira: Yussef, leva o endereço, leva, vais ver, e ainda contraparente, mal não faz quem sabe que te ajuda [...]. (*Ibidem*: 28)

O patrício, como se indica no excerto anterior, não é um familiar ou um amigo, é apenas uma pessoa indicada por um conhecido antes da partida. No entanto, um endereço dado por acaso acabou por ser precioso para a família, pois o patrício mostrou toda a disponibilidade para recebê-los, simplesmente por ter a mesma origem geográfica:

[...] por sorte estava e nos recebeu tão bem, podia estar e nem receber, afinal o ser humano é imprevisível, mas ele, ali diante dela, fica zangado quando o Yussef volta a

falar na pensão [...] Nagib reclama com zanga, repete, de jeito nenhum, só que faltava, onde se viu, vocês vão é ficar aqui mesmo até encontrarmos a Sada, tem lugar bastante para todos na casa. (*Ibidem*: 32)

Esta passagem enfatiza a receção amável e cortês de Nagib que, uma vez que a família Miguel encontra a irmã de Yussef, residente em Magé, acompanhou os membros da família até à estação e, “já saudoso, pedia que voltassem logo” (*Ibidem*: 41).

A comida árabe

Comer, além de ser um ato necessário para a vida, envolve um conjunto de normas e padrões que caracterizam e distinguem uma certa sociedade. A comida, ou, dito de outra forma, o ato de comer, assume um papel relevante, em geral, dentro do ambiente social e, em particular, dentro do ambiente familiar, pois representa um importante e repetido momento de convívio.

Para os imigrantes, fazer os pratos típicos da terra natal no estrangeiro é diminuir a distância entre eles e a terra, é uma espécie de viagem à terra através da gastronomia, evocando os momentos doces partilhados com a família na terra natal. É assim que os antropólogos veem nisso uma forma de manter viva a identidade do ser humano. Por isso,

[...] a antropologia mostrou grande interesse pela comida e pelo ato de comer. Dificilmente outro comportamento atrai tão rapidamente a atenção de um estranho como a maneira que se come: o quê, onde, como e com que frequência comemos, e como nos sentimos em relação à comida. O comportamento relativo à comida liga-se diretamente ao sentido de nós mesmos e à nossa identidade social, e isso parece valer para todos os seres humanos. Reagimos aos hábitos alimentares de outras pessoas, quem quer que sejam elas, da mesma forma que elas reagem aos nossos. (MINTZ, 2001: 31)

Ao instalar-se num país estrangeiro, o imigrante começa a tentar fazer ou a procurar a comida da terra. Assim, o protagonista, de vez em quando, “vai a um restaurante, come quibes e esfias, bebe um *arak*, pergunta se tem *zahtar* chegado do Líbano, compra latas de azeite [...]” (MIGUEL, 2004: 23). O pai vai até “ao reduto do comércio de libaneses e sírios, no centro do Rio” (*Ibidem*: 23), à procura da comida da terra, pois nessas ruas, a diáspora sírio-libanesa tenta recriar uma espécie de Médio Oriente em miniatura, num espaço onde circulam a comida, os produtos importados e, de certeza, as notícias da terra.

Esse Médio Oriente em miniatura permanecia na mesma no Saara carioca dos anos 1970, em que o acadêmico e escritor Marco Lucchesi buscava, criança, a sua desejada parte oriental:

Seja como for, a busca da parte oriental, levou-me à língua do deserto. Pedi à família que me acompanhasse ao Saara carioca, na rua da Alfândega, para que pudesse aprender com a comunidade sírio-libanesa o que me fosse possível na quadra dos meus oito anos. Tão comprido e fascinante o Saara dos anos 1970, com seus bazares e armarinhos, o perfume do café brasileiro e o sublimado aroma de especiarias. Como se reproduzissem, em escala menor, os mercados de Khan-al-Khalili, no Cairo, ou do suq-al-Hammadieh, em Damasco. Eram dias de outono-inverno, aqueles poucos em que fui conversar na mouraria fluminense. (LUCCHESI, 2009: 58)

Enfim, nesse espaço arabizado, os alimentos do Líbano são mostrados no romance como uma joia perdida no Brasil, como podemos verificar nesta passagem:

Vinham gentes de todas aquelas ruas dominadas pelos árabes, Alfândega, Primeiro de Março, Rosário, adjacências, até mais longe de bairros residenciais. Novos patrícios corriam aos bandos, davam as boas-vindas, colocavam-se à disposição, desejavam sucesso, pediam informações minuciosas, exclamavam aos gritos, por *Allah*, *habib*, os meus me esqueceram, não mandaram nada, nem um bilhetinho, um pouco de *zahtar*, uma lata de azeite, umas azeitonas tão mais saborosas, e as tâmaras, ah as tâmaras, na carta que faz algum tempo que recebi diziam que o portador da encomenda que fiz seria o primeiro que viesse para cá. (MIGUEL, 2004: 38)

Essa visão saudosa manifesta-se também nas evocações do pai sobre o Líbano da sua juventude:

[...] o Líbano que o pai tem dentro é o que conta, e é desse que lhe interessa falar, das macieiras em flor, das tâmaras incomparáveis, dos figos de doçura inigualável, sumarentos a ponto do caldo escorrer pelos lábios, da azeitona e do azeite de oliva, da coalhada e do queijo de leite de cabra. (*Ibidem*: 150-151)

Yussef, como podemos ver, apesar de ter passado muitos anos no Brasil, continua a lembrar os sabores da comida da sua terra, pois, para ele, a comida do seu país é incomparável.

Podemos afirmar, portanto, que se trata de uma manifestação de um certo ufanismo, de um sentimento de orgulho relativamente à terra natal, que nasce e cresce fora do país, alimentando as saudades dos imigrantes. Além disso, a comida é destacada em *Nur na escuridão*, como um elemento unificador da família Miguel, pois durante os fins de semana os membros da família juntam-se à volta da mesa:

A família reunida. Tradição dos finais de semana [...]. A comida continuava a mesma. Só agora, na cozinha, as duas filhas, ajudadas pela empregada. Noras relutavam, repetindo: não sei cozinhar comida árabe, por melhor que faça vocês vão dizer, a da mamãe era

melhor. E era. Pratos preferidos: quibe cru (ou de forno, ou frito, com e sem recheio), tabule, esfiha, *labnia*, *malfufe* (melhor com folha novinha de parreira, pode ser também de repolho), *mjarda* (lentilha com arroz, a que não pode faltar cebola frita cortada fininha), grão-de-bico amassado com óleo de gergelim, *zahtar* com azeite de oliva, por vezes uns goles de *arak* [...]. (*Ibidem*: 149)

A reunião durante o fim de semana tornou-se um ritual iniciado quando Tamina estava viva, pois ela, que tinha crescido e aprendido a cozinhar no Líbano, era quem conhecia os segredos dessa cozinha. Enquanto o seu marido, Yussef, trabalhava, ela cozinhou e cuidava dos filhos e da casa. Assim, Tamina contribuiu também para preservar o património cultural vivo de um outro modo, através da culinária, tentando transmitir o saber e o sabor dessa comida para os filhos e para as noras.

Um outro ritual associado aos almoços é “o sestar do pai. Que se transformou num hábito também para os filhos” (*Ibidem*: 152), e, posteriormente, o jogo de *nard*. Para Yussef o *nard* não é um simples jogo, mas é “uma ciência como o xadrez, [que] não depende só dos dados – o *nard* é um dardo certo nas mãos de um mestre” (*Ibidem*: 159). Mais uma vez, o *nard*, além de ser um jogo de diversão, é uma oportunidade para reunir os filhos e o pai. Pelo que percebemos na narração, o jogo é muito tenso e cheio de rivalidade, sendo apenas praticado pelos homens. Entretanto, as mulheres conversam entre elas.

Através destas estampas, Salim Miguel representou o convívio da família libanesa à volta da mesa, que, no romance é um espaço de convívio, de alegria, de paz, de troca de informações e novidades, tanto familiares quanto da terra e de preservação da identidade.

De facto, a importância da comida como elemento de manutenção da identidade árabe é vista também, de diverso modo, nas outras obras que escolhemos para a comparação com *Nur*. Em *Relato de um certo Oriente*, o momento de comida simboliza também a união familiar. Assim, a narradora afirma que a comida preparada por Emilie os unia, e que as amenidades do dia garantiam uma trégua, fazendo-os esquecer os rancores (HATOUM, 1999: 128), pois o momento das refeições era “um dos raros momentos em que a família hasteava a bandeira da paz” (*Ibidem*: 128).

Para os intolerantes filhos de Emilie, a mesa era um lugar sagrado, só para os familiares. Assim, eles recusam-se a aceitar que a empregada partilhe com eles a mesa durante as refeições:

Eles nunca suportaram de bom grado que uma índia passasse a comer na mesa da sala, usando os mesmos talheres e pratos, e comprimindo com os lábios o mesmo cristal dos

copos e a mesma porcelana das xícaras do café [...]. Aquela mulher, sentada e muda, com o rosto rastreado de rugas, era capaz de tirar o sabor e odor dos alimentos e de suprimir a voz e o gesto como se o seu silêncio ou a sua presença que era só silêncio impedisse o outro a viver. (*Ibidem*: 127-128)

Igualmente, o marido de Emilie considera a mesa como um espaço sagrado, onde, no seu caso, não há lugar para os ‘impuros’. Após ter descoberto que Samara está grávida e que a identidade do pai da criança é desconhecida, o marido de Emilie proibiu que Samara partilhasse com eles a mesa durante as refeições. Desse modo, Samara Délia passou a viver

cinco meses confinada, solitária, próxima demais àquele alguém invisível, à outra vida ainda flácida, duplamente escondida. Só Emilie entrava no quarto para visitá-la, como se aquele espaço vedado fosse um lugar perigoso, o antro do contágio, e da proliferação da peste. (*Ibidem*:139-140)

Samara é vista pelo pai como uma mancha que ensombra a imagem da família. Só com “o passar do tempo permitiu, até exigiu, que a mãe e a filha sentassem à mesa para almoçar” (*Ibidem*: 150).

A rigidez das normas morais torna-se ainda mais obscura em *Lavoura arcaica*, já que aqui, como referimos anteriormente, a mesa é organizada hierarquicamente, situando-se o pai à cabeceira. Essa hierarquia é a expressão de uma tradição milenar herdada dos avós. Segundo ela, o patriarca domina a mesa: é ele quem fala e ordena e só ele tem o direito de falar. Assim, no romance, o ato de comer torna-se um ato ainda mais pesado, em que se partilha a comida e não o convívio. A comida, em vez de ser um ritual prazeroso, tornou-se uma rígida rotina.

Por oposição a estes romances em que as refeições se tornam um exercício sombrio de preservação da identidade e dos valores, em *Nur* o momento da comida é um importante momento festivo, de celebração da união familiar e da lembrança das raízes.

Enfim, resumindo, poderíamos dizer que, a partir do tratamento ficcional da memória, do *maktub* e da identidade, o romance *Nur* retrata a complexidade inerente à história da emigração vivida por uma família libanesa no Brasil. Esta família que não apenas se vê forçada a fugir da miséria e dos conflitos, arriscando a vida em busca de melhores condições de vida, mas que também deve encarar as dificuldades derivadas da instalação no novo país, entre elas, a conquista de um difícil equilíbrio entre a cultura de origem e a do país de acolhimento, teve de afirmar e adaptar a sua identidade dentro do ‘mosaico de identidades’ imperante no Brasil contemporâneo.

A OUTRIDADE E A DIMENSÃO HUMANA DO FENÓMENO DA IMIGRAÇÃO: A DECONSTRUÇÃO DO TIPO ATRAVÉS DA CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS

A dimensão humana na representação literária do fenómeno histórico da imigração árabe para o Brasil

No capítulo anterior, estudámos a questão da identidade no romance migueliano a partir do exame dos traços da identidade árabe na construção das personagens, assim como da análise – provocada pelo contacto com outra realidade e outras identidades existentes no território brasileiro – da experiência de adaptação e (auto)descoberta. Neste capítulo, tentaremos decompor a questão da identidade de uma outra perspectiva presente no romance: a da recriação ficcional da oposição entre a vivência íntima da imigração e o empobrecedor processo de estereotipação da figura do imigrante.

Abordaremos, também, de modo complementar e numa visão de conjunto, a imagem presente na obra de alguns dos autores, que escolhemos no início deste trabalho para estabelecer um *corpus* secundário, a fim de contextualizar e aprofundar o estudo desse interessante processo representado em *Nur na escuridão*. Assim, através de uma abordagem comparatista, realizada a partir de harmonias e dissonâncias, tentaremos examinar a imagem do imigrante oriental na ficção desses autores brasileiros, em especial, dos autores de ascendência árabe. De modo complementar, estabeleceremos também uma comparação com o imigrante português ficcionalizado em *Emigrantes* de Ferreira de Castro, pois esta obra apresenta certas analogias e disparidades relativamente a *Nur na escuridão* que podem iluminar a análise do romance brasileiro à luz da dialética entre o sofrimento e o sucesso na experiência da emigração. Assim, estabeleceremos uma comparação entre a experiência de relativo sucesso e de fracasso dos dois imigrantes protagonistas, comparação, aliás, que nos permitirá examinar melhor o retrato literário da imigração compreendido como um processo histórico, mas também íntimo.

Trata-se de duas obras que se afastam, no âmbito do estético, do estrutural e do temporal, mas que se aproximam tematicamente. Ambos os romances mostram a trajetória de duas personagens de estatutos diferentes, Manuel da Bouça e Yussef (com a sua família), desde o país de origem até à chegada ao Brasil, expondo todas as

dificuldades sofridas na viagem, assim como os problemas em adaptarem-se à nova vida. Os dois protagonistas, antes de partirem do país de origem à procura de melhores condições de vida, imaginavam um futuro próspero no Brasil, baseado no enriquecimento rápido.

Ambos os romances mostram como, antes da saída do seu país, foram várias as causas e os motivos que levaram, entusiasmaram ou, sob um outro ponto de vista, iludiram o imigrante em relação aos seus sonhos; isto é, em concreto, o de perseguir o sonho ilusório da riqueza e de uma vida melhor noutra parte do mundo. *Nur na escuridão*, tanto como *Emigrantes*, espelha magistralmente, através dos seus protagonistas, essa tensão entre as aflições e as esperanças.

A migração, um tema, ao mesmo tempo, clássico e contemporâneo, foi retomado por Ferreira de Castro no ano de 1928, tornando-se um dos escritores que fizeram dos movimentos migratórios para o Brasil um *topos* fecundo para a criação literária em língua portuguesa no século XX. O autor português embarcou, quando ainda era criança, para o Brasil, como ele próprio descreve nas suas memórias: “Embarquei para o escaler, que começou a afastar-se lentamente [...]. Depois o bote atracou ao costado do Jerôme e eu subi a escada do navio. Tinha, então, 12 anos, 7 meses e 14 dias...” (CASTRO, *apud* BRASIL, 1961: 24). Assim, o autor, a partir da própria experiência, conseguiu dar vida às personagens do seu romance e representar ficcionalmente a dura realidade do imigrante.

Salim Miguel e Ferreira de Castro são dois autores, portanto, que viveram a difícil experiência da imigração, tornando-a num tema central das suas obras, mas de modo diverso. O protagonista de *Nur na escuridão* é o exemplo do imigrante que se esforçou por ultrapassar as dificuldades e instalar-se com relativo sucesso no Brasil. Contrariamente, Manuel da Bouça representa a experiência oposta: a sua luta contra as adversidades no Brasil durou dez anos, seguindo depois o exemplo de muitos imigrantes que, como ele próprio, “havam regressado pobres, desiludidos e desgastos” (CASTRO, 1983: 290). Podemos dizer, portanto, que as duas obras perfilham uma dupla e diferente visão sobre a imigração: uma falhada e outra bem-sucedida, mas ambas baseadas no empenho e no duro trabalho dos protagonistas.

Qualquer migração é causada por um conjunto de motivos, problemas e privações que provocam a partida da pátria. Assim, Ferreira de Castro traçou um perfil realista de Manuel da Bouça em *Emigrantes*, de maneira a conseguir representar a vida dura do

camponês, que como muitos outros “se levantam quando se apagam as últimas estrelas e se deitam quando as primeiras se acendem” (*Ibidem*: 23).

A aldeia do protagonista é descrita como um lugar humilde, onde as perspectivas de vida são limitadas para pessoas como Manuel, pois o futuro reduz-se ao trabalho do quotidiano para conseguir sobreviver. Perante essa árdua rotina, a obra mostra a imigração como uma solução adotada por muitos homens da aldeia.

Desta perspetiva, a visão migueliana da imigração não diverge muito da presente no romance *Emigrantes*, pois, em *Nur na escuridão*, por meio do *flashback*, o narrador mostra-nos a difícil vida passada do casal, Yussef e Tamina, e a impossibilidade de eles continuarem a viver no Líbano na década de 1920: “A vida, que não era fácil, a cada dia se torna mais difícil. Insofrido, Yussef pula de emprego para emprego, sem se fixar, desentende-se com patrões, não aceita imposição, sem conseguir substancial melhora” (MIGUEL, 2004: 46). A instabilidade laboral e o desencanto de Yussef são provocados pela situação do país, dominado pela crise. “Dificuldades. Por todo o Líbano, raras oportunidades de trabalho, empregos escasseiam. O marido sai em busca do que fazer, não tem nenhuma especialidade, mas várias habilidades” (*Ibidem*: 54).

Esses são os obstáculos que impossibilitam a vida do casal no país. A visão da migração é levemente diferente da apresentada em *Emigrantes*, pois na obra de Salim Miguel a imigração é o último recurso para o casal. Assim, após várias tentativas de realizar um plano de vida no seu país, surge o sonho de uma vida melhor na América. Essa ilusão é alimentada por Tamina, mas é aceite por todos os membros da família, incluindo o cunhado de Yussef, ao contrário do que se verifica em *Emigrantes*, onde a decisão é tomada só por Manuel da Bouça, sendo comunicada no último momento à esposa e à filha.

Na sua descrição da aldeia, o narrador sublinha as limitadas expectativas dos moradores, afirmando que a aldeia é “uma terra sem futuro” (CASTRO, 1983: 31) e abrindo espaço, ao mesmo tempo, para a idealização individual e coletiva da imigração para o Brasil:

Em todas as aldeias próximas, em todas as freguesias das redondezas, havia o mesmo anseio de emigrar, de ir em busca de riqueza a continentes longínquos. Era um sonho denso, uma ambição profunda, que cavava nas almas, desde a infância à velhice. O oiro do Brasil fazia parte da tradição e tinha o prestígio de uma lenda entre os espíritos rudes e simples. (CASTRO, 1983: 32)

Dessa perspectiva, a imigração é mostrada como uma prática, mitificada pelos “espíritos rudes e simples” dos homens da região. Manuel da Bouça é um desses homens que, “pujados de visões doiradas” (*Ibidem*: 33), escolhem lançar-se nessa aventura. Logo que a decisão de abandonar a terra era comunicada aos vizinhos, criava-se, rapidamente, em volta do imigrante “um halo de respeito e curiosidade” (*Ibidem*: 32), passando a ter outro estatuto para os habitantes da aldeia, que projetavam o brilho do ouro do Brasil na sua imagem.

As pessoas da aldeia apoiam a decisão e encorajam Manuel da Bouça, lembrando exemplos de imigração bem-sucedida nas aldeias vizinhas, onde alguns rapazes conseguiram enriquecer rapidamente no Brasil, para comprar, no regresso à sua terra natal, casas novas, chafarizes e grandes quintas com portões de ferro (*Ibidem*: 24). Igualmente, podemos ver essa imagem utópica da imigração nas palavras das mulheres que visitam a casa de Manuel para encorajar “a esposa entristecida, augurando-lhe vida farta e despreocupada, graças ao oiro do Brasil” (*Ibidem*: 31).

Esta idealização da imigração como mecanismo de defesa perante o desconhecido – e não apenas da cultura de origem como vimos no capítulo anterior – é ainda um *leitmotiv* na narrativa brasileira contemporânea, que, frequentemente, retrata essa construção de uma idealização do que será o destino da migração. A título de exemplo, podemos lembrar as projeções do mineiro Serginho, protagonista da novela *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009)¹⁸, de Luiz Ruffato, ao prever o seu futuro como imigrante em Portugal, assim como o seu regresso: “um lado, bobo-alegre, projetava, daí a pouco, caminhando por aquelas mesmas ruas, feito lorde, o povo todo puxando-saco, Serginho isso, Serginho aquilo, *Doutor Serginho...*” (RUFATTO, 2010: 29). Tal como no caso de Manuel da Bouça, os vizinhos de Serginho acompanham e estimulam as projeções do protagonista, exprimindo “um enorme orgulho de você” (*Ibidem*: 33) e despedindo-se com faixas estendidas na rua enformigada “que nem dia de festa de São Cristovão” (*Ibidem*: 37).

Contrariamente, *Nur na escuridão* exhibe uma abordagem mais equilibrada do fenómeno e da imagem construída da imigração e do Brasil no país de origem. Assim, são vários os exemplos de experiências positivas e negativas expostas na ficção, questionando o maniqueísmo da visão idílica da imigração, mas também do seu contrário:

¹⁸ Na edição portuguesa da editorial Quetzal pela qual citamos, a obra foi reintitulada como *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti* (2010).

Inflexíveis às ponderações dos parentes, de amigos que procuravam demovê-los, patrícios apontando para exemplos ali diante deles, os Maksud, que haviam retornado sem nada, mais pobres, o Mery, desiludido, mãos vazias, coração amargurado, estranhas doenças. Tudo em vão. Retrucavam com as notícias dos outros, tão bem realizados, felizes na nova *maksuna*, ricos. (MIGUEL, 2004: 57)

Salim Miguel condensa neste parágrafo o paradoxo da situação do imigrante libanês, que, antes de partir, se debate entre o medo do fracasso e as expectativas de riqueza e de um futuro promissor.

Os dois romances mostram como nem sempre o imigrante concretiza os seus sonhos, pois a par dos triunfadores encontramos os imigrantes fracassados que voltaram “com as mãos a abanar” (CASTRO, 1983: 248).

Manuel da Bouça é um exemplo paradigmático desse imigrante frustrado que, passados dez anos no Brasil, nem tinha dinheiro suficiente para comprar o seu bilhete de volta. O drama do fracasso é exemplarmente retratado por Castro através desta personagem, pois as expectativas iniciais do protagonista são negadas de modo drástico no desfecho do romance; podemos constatar isto no retorno, uma vez que coloca o protagonista perante um terrível dilema, obrigando-o a roubar as joias de um defunto, a fim de conseguir o dinheiro para pagar a passagem para Lisboa:

Hesitou ainda; venceu-se e largou de ali. Depois, voltou-se e, numa súbita imposição, correu para o cadáver, ajoelhou-se, fechou os olhos e agarrou-lhe as mãos [...], tirando-lhe os anéis e puxando pela corrente, que trouxe, pendurado, um relógio. Sem nada ver, guardou tudo no bolso e ergueu-se rapidamente. (*Ibidem*: 237)

A descrição dramática do imigrante atinge o clímax no romance de Ferreira de Castro quando Manuel volta para a sua terra. Ele quer comprar uma sepultura para a sua mulher, já falecida, mas o pouco dinheiro que tinha não é suficiente. Manuel, num momento doloroso, murmura: “– Amélia... Trabalhei tantos anos, tantos! e nem roubando um morto arranjei dinheiro para comprar a tua cova!” (*Ibidem*: 287).

Paralelamente, em *Nur na escuridão* o protagonista também não pertence ao restrito grupo dos imigrantes bem-sucedidos e prósperos, pois a promessa de riqueza também não se concretiza no seu caso. No entanto, Salim Miguel apresenta uma imagem que, embora às vezes resulte dramática, rompe com a polarização entre sucesso e fracasso presente nos relatos dos imigrantes. O autor brasileiro retrata, assim, uma experiência complexa e intensa, a partir da figura do imigrante que conseguiu lutar pelo pão diário e que, consequentemente, foi capaz de superar as dificuldades económicas e

laborais da nova terra, fazendo-lhes frente com boa vontade, à espera de um amanhecer mais brilhante que o do dia anterior.

Além disso, é notável no romance migueliano, como veremos, a importância do empenho do protagonista, um imigrante que, apesar da diferença cultural, se adapta aos parâmetros da nova sociedade, preservando a memória da árdua vida passada no Líbano na sua nova *maksuna*.

O retrato íntimo do tipo do ‘mascate’ e a desconstrução da estereotipação e da outridade radical

O imigrante árabe, denominado, em geral, mascate, conseguiu ganhar um lugar relevante na obra de conceituados autores brasileiros, como Jorge Amado, cujos romances, traduzidos para inúmeras línguas, ultrapassaram as fronteiras brasileiras fazendo com que o imigrante árabe também se tornasse uma figura conhecida de leitores em todo o mundo. Posteriormente, como já foi dito, certos escritores brasileiros de origem árabe prestam também especial atenção a essa personagem: por meio da ficção, esses narradores, entre eles Salim Miguel, tentaram melhorar e/ou examinar aprofundadamente a imagem do imigrante, mostrando a discriminação de que, frequentemente, foi alvo no seu processo de integração na sociedade brasileira.

Salim Miguel construiu, misturando o real e o fictício, a saga de uma família que saiu do Líbano lançando-se para o desconhecido, à procura de uma nova vida. Dias depois da chegada, Yussef e o seu cunhado, tal como os outros “libaneses e sírios, árabes em geral, começam mascateando” (MIGUEL, 2004: 82).

A mascateação é vista em *Nur na escuridão* como uma atividade-chave para começar a vida no Brasil e iniciar um contacto intenso com o povo brasileiro e a sua diversidade cultural.

Em *Gabriela, cravo e canela*, por seu lado, o retrato do mascate e do seu trabalho não difere significativamente do apresentado por Salim Miguel:

Árabes pobres, mascates das estradas, exibiam suas malas abertas, berliques e berloques, cortes baratos de chita, colares falsos e vistosos, anéis brilhantes de vidro, perfumes com nomes estrangeiros, fabricados em São Paulo. Mulatas e negras, empregadas nas casas ricas, amontoavam-se ante as malas abertas:
– Compra, freguesa, compra. É baratinho... – a pronúncia cômica, a voz, sedutora. Longas negociações. Os colares sobre os peitos negros, as pulseiras nos braços mulatos, uma tentação! O vidro dos anéis faiscava ao sol que nem diamante.
– Tudo verdadeiro, do melhor. (AMADO, 1977: 89)

O mascate na obra de Jorge Amado está presente no painel dos diferentes ofícios exercidos na cidade de Ilhéus. De um modo geral, Amado apresentou uma imagem menos pessimista e mais pitoresca do mascate. As longas negociações, a sua forma de comerciar e a pronúncia vista como cómica são apresentadas num quadro vivo e cintilante pelo narrador amadeano. Os produtos, mesmo falsos, são louvados e valorizados pelo mascate árabe, cuja habilidade ímpar e a forma de expor os produtos à venda constituem um quadro colorido e atraente, como o narrador sintetiza, ao afirmar que são “uma tentação”.

Apesar da distância temporal entre a publicação de *Nur na escuridão* (1999) e a de *Gabriela, cravo e canela* (1958), as duas obras mostram o esforço do mascate árabe para sustentar a sua família e lutar, sobretudo, pelo futuro dos filhos: “[..], a primeira providência do mascate Aziz, após chegar a Ilhéus, foi conduzir os filhos a Itabuna, então Tabocas, ao cartório do velho Segismundo, para registrá-los brasileiros” (AMADO, 1977: 62). Os filhos, como podemos constatar, eram uma preocupação para os pais e obter a nacionalidade do país era a melhor forma de os integrar, formalmente, na sociedade brasileira.

No entanto, Jorge Amado escolheu como protagonista da sua narração o filho do mascate Aziz, e não o pai mascate. Salim Miguel, por seu lado, foca, ao longo do seu romance, nomeadamente no capítulo “Mascate”, a arduidade do trabalho e o sentimento de insatisfação e desilusão de Yussef.

No romance, a mascateagem é uma experiência marcante e, tal como acontece com a ‘luz’, funciona como um elemento catalisador da memória na narrativa e, ao mesmo tempo, como um poderoso símbolo do processo de integração: “A palavra mascate, por exemplo, tem um poder mágico, faz com que recue até a chegada a Magé. Esclarece, antes: pouco importa o que uma pessoa tenha sido ou queria ser, pouco importam sonhos, desejos, aspirações, fantasias” (MIGUEL, 2004: 82).

Se a palavra ‘luz’ é considerada como palavra chave e mágica que “abre as portas do novo mundo” (*Ibidem*: 25) ao pai da família protagonista do romance, a palavra ‘mascate’ tem a mesma capacidade de evocação, pois representa a entrada do pai no mundo laboral. Os termos evocam o momento da chegada e da adaptação de Yussef ao Brasil: ‘luz’ é a primeira palavra aprendida na nova terra e, portanto, representa o primeiro contacto linguístico e cultural, enquanto ‘mascate’ evoca, por sua parte, a primeira profissão exercida nessa terra e, conseqüentemente, traduz o primeiro e significativo convívio no seio da sociedade brasileira.

Por outro lado, pode resultar de interesse referir aqui a visão complementar que, a respeito do significado antes referido, supõe o caráter identitário e identificador que também possui o vocábulo. Uma boa mostra disso, décadas depois da época presente na ficção migueliana, deriva do facto de o professor e poeta Marco Lucchesi, tentando lembrar como começou a sua atração pela sua “desejada parte oriental”, trazer à ribalta a permanência dessa emblemática figura do ‘mascate’, assim como o caráter paradigmático e identificador que, de maneira muito significativa, subjaz à palavra que a designa:

Não sei dizer como e quando o desejo da *parte oriental* se apoderou de meus antigos sonhos. [...] O fascínio do mundo árabe ficou indelével com o mascate dos doces – o *cometa* de açúcar e mel –, que passava pela rua, semana sim, semana não, para vender uns confeitos deliciosos e coloridos, que me alegravam, todos *halauîât sharquîa*. A cidade de Niterói, nos idos de 1972-76, ainda era visitada por esses vendedores. Uma bela palavra, anfíbia, define o mascate, como *ahl al-kacha*, unindo o árabe, *ahl*, ao português, *caixa*, e que se traduz como o povo da caixa. (LUCCHESI, 2009: 57-58)

Neste trecho de um texto lido originariamente na feira do livro de Riade, em março de 2009, Lucchesi, ao explicar a denominação destes característicos vendedores, faz com que se perceba facilmente a realidade sociológica e a deriva simbólica do mascate para o ‘povo da caixa’, em que, por via de regra, a maior parte dos imigrantes sírio-libaneses acabou por reconhecer-se.

Seja como for, no capítulo “Mascate”, Salim Miguel homenageou essa figura através das lembranças de Yussef, que, ao contar à sua família a experiência dos seus primeiros dias como mascate, desenha um painel detalhado da vida dessa figura.

A vida de comerciante de Yussef começa em Magé, onde foi recebido pela sua irmã. Nessa altura, as primeiras necessidades consistem em, por um lado, estabelecer-se, procurar um lugar onde a sua família pudesse, provisoriamente, ficar – “durante quanto tempo não podem saber, dias, semanas, meses” (*Ibidem*: 83) –, até conseguirem uma casa própria e, por outro lado, começar a trabalhar:

Os primeiros dias são de aprendizado. Não demora, trouxa ao ombro, de ônibus ou a pé, só ou acompanhado de um patrício, parcas palavras de um português macarrônico, desde que pudesse se fazer entendido e vender seus produtos lá ia o pai em busca de algum lucro, de experiência, de recursos para continuar investindo. As compras são feitas no empório de patrícios, em consignação para o pagamento posterior, quando fosse possível, passados dias, semanas, o pai logo desiludido, cansado das caminhadas, do nenhum resultado prático, da poeira que solerte se infiltra por todo o corpo, vendera quase nada. (*Ibidem*: 83)

Este trecho condensa a arduidade dessa atividade, mas também a capacidade de adaptação do recém-chegado. O mascate percorre o interior do país acompanhado por um patrício para aprender o ofício. O desconhecimento da língua não constitui um grande obstáculo: basta conhecer algumas palavras em português, ensinadas pelos patrícios e mal pronunciadas, para estabelecer o contacto com o cliente. Quando a barreira linguística impossibilita a comunicação, o mascate utiliza a “universal linguagem das mãos, dos dedos, da expressão fisionómica, de sinais cabalísticos, de toques nos braços, nos ombros, de anotações em pedaços de papel [...]” (*Ibidem*: 85)

Nessa rápida integração, destaca o papel e a solidariedade dos compatriotas, que forneciam produtos aceitando serem pagos posteriormente: uma vez que os recém-chegados, na sua maioria, não tinham o capital suficiente para iniciar qualquer atividade, este método incentivava-os a começar a aventura de mascatear e, mesmo, a “sonhar com o futuro armazém, a futura loja” (*Ibidem*: 91), que lhes permitiriam deixar o trabalho árduo. Esta é a esperança que anima o mascate e faz com que ele continue a deambular em busca de clientes.

Desta perspetiva, as obras de Ana Miranda e Salim Miguel coincidem em dois pontos relativamente a esta figura. Trata-se, em primeiro lugar, da escolha dos imigrantes árabes que “não faziam o trabalho dos escravos nem no cultivo nem nas fábricas, preferiam ser mascates” (MIRANDA, 1997: 144). Uma preferência que é justificada pelo seu espírito livre. A segunda questão liga-se com a importância da aprendizagem desta atividade na comunidade. Esta tarefa e a sua relevância são representadas em *Amrik* pela personagem de Abraão, libanês que trabalhava no campo, órfão de pai e viúvo que, após a morte da mulher, partiu para o Brasil, abandonando a aldeia, à procura duma perspetiva melhor e que, já estabelecido, ajudará outros jovens imigrantes: “os rapazes chegados do Líbano eram camponeses brutos, lavradores como quase tudo libanês, Abraão ensinou a um rapaz como ser mascate no Brasil” (*Ibidem*: 175). Como demonstram o aprendizado de Yussef e a instrução de Abraão, ensinar as técnicas de mascatear aos imigrantes recém-chegados tornou-se um hábito entre os imigrantes. Assim, a prática do comércio ambulante fortalece as relações com os outros membros da sua comunidade, mas também, do conjunto da sociedade, transmitindo-nos a imagem singular de um Brasil caracterizado pela sua grande diversidade cultural.

No referido capítulo “Mascate”, os filhos de Yussef, curiosos, “porfiavam em perguntar mais da vida do pai, da mãe, dos problemas de adaptação à nova terra [...], queriam que o pai contasse a saga pessoal” (*Ibidem*: 83). Assim, a curiosidade dos

filhos estimula a memória do pai que, ao lembrar as técnicas utilizadas para tratar a clientela, evidencia a diversidade cultural no Brasil. Um patrício experimentado acompanhava Yussef nas suas primeiras saídas porque ele “dominava os segredos da profissão” (*Ibidem*: 83). Graças ao contacto constante com clientes de diversas nacionalidades, o patrício conhecia a sua idiossincrasia: “Explicou como o pai devia agir. Cada país de origem pedia um modo, bom perguntar logo a nacionalidade, indagar dos primeiros tempos deles ou dos antepassados, dos problemas de adaptação” (*Ibidem*: 85).

Podemos constatar, a partir desta passagem, a diversidade cultural existente nos arredores do Rio. No entanto, essa grande diversidade dilui-se graças à solidariedade e empatia provocadas pela hábil evocação do passado comum: todos eles são muito diferentes, mas paradoxalmente, muito semelhantes, pois todos eles são imigrantes ou descendentes de imigrantes no Brasil e, portanto, partilham o mesmo passado.

De um modo geral, como aponta Khatlab, os mascates provenientes do Oriente gostavam de conversar, de tornar o comércio, como nos seus próprios países, um espaço de socialização: “Para eles o comércio, além de ganha-pão, é também uma forma de encontrar as pessoas, discutir, testar a paciência e após longa conversação realizar a venda e os dois saíam pensando que ganharam, não houve perdedores” (KHATLAB, 2002: 41).

A atividade ultrapassa, assim, a sua dimensão comercial, como salienta o narrador de *Nur na escuridão*, é “mais do que negociar, sentir [...] o meio ambiente, os costumes, as tradições arraigadas” (MIGUEL, 2004: 86). É notável o saber acumulado pelo mascate, quase como se se tratasse de um antropólogo, relativamente à história, aos hábitos e às tradições culturais dos clientes ou das suas famílias:

Havia imigrantes, por ali, de variadas nacionalidades, cada qual com o seu jeito peculiar, sua psicologia, sua maneira de reagir, precisavam saber chegar-se até eles, o alemão mais direto, o italiano mais maneiroso, português e espanhol parecidos, judeus e árabes não dispensavam desconto. (*Ibidem*: 90)

O contacto frequente com as comunidades das nacionalidades acima mencionadas permitiu ao mascate traçar um perfil de cada um dos imigrantes. Neste sentido, um aspeto interessante implícito na citação anterior é a ausência dos brasileiros entre a clientela, talvez devida à confusão do mascate entre brasileiros e portugueses, causada pela língua comum, ou devida ao facto de se tratar duma zona ocupada só por imigrantes.

Esta proximidade do mascate com as diferentes comunidades residentes no Brasil enriqueceu o seu olhar e facilitou a sua compreensão da estrutura social, pois rapidamente consegue classificar a população com base na sua situação económica:

De segunda vez ficaram pelas imediações de Magé, subiram até Teresópolis, antes mantiveram o contacto com uma população pobre, ao contrario de Petrópolis (e mesmo Teresópolis), onde existia poder aquisitivo maior, onde os novos-ricos do Rio compravam terrenos ou casas para fins de semana [...]. Primeira lição: era mais fácil negociar com os pobres. (*Ibidem*: 86)

As páginas do romance revelam um Brasil marcado pela diversidade cultural e social. A atividade e a mobilidade do mascate pelo território brasileiro deu-lhe a oportunidade de se aproximar, de uma maneira direta, à sociedade brasileira, descobrir a sua composição, os seus hábitos e a sua idiossincrasia.

Numa perspetiva diferente, cabe também examinar a situação e a imagem do mascate na sociedade brasileira a partir da análise dos casos em que Yussef teve contacto com os seus clientes, assim como da comparação entre a experiência do protagonista de *Nur na escuridão* e o mascate presente noutros romances contemporâneos.

A presença de Yussef em diversas comunidades durante a sua atividade como mascate suscitou várias reações das diferentes classes e grupos sociais, passando das mais positivas para as marcadamente preconceituosas. Neste sentido, situando-nos no primeiro polo, podemos partir da afirmação do narrador sobre o patricio que acompanhou Yussef durante as suas primeiras saídas, pois “sabia a melhor maneira de chegar-se às pessoas, bater nas casas, ser recebido, logo pedia uma caninha, um café” (*Ibidem*: 85). Esta afirmação implica o reconhecimento do papel desta figura na sociedade, uma vez que o mascate é recebido de braços abertos nas casas dos seus clientes.

À semelhança do seu mentor, Yussef, na sua aventura sozinho, também foi bem-recebido na casa de um alemão:

O pai está em Nova Friburgo mais uma vez, agora sozinho, acaba de negociar com uma alemã [...], encerrada a venda o alemão apareceu, comunicava-se melhor, levou-o até os fundos do terreno, boa parte plantado, ao fundo árvores intocadas, mataria, falou da chegada ao Brasil, dos problemas de adaptação, com esforço o pai apreendeu que o homem era ligado à faina agrícola. (*Ibidem*: 87)

Mais uma vez, a conversa entre estes dois imigrantes de estatutos diferentes tem como tema central o tradicional da chegada e dos problemas de adaptação. Trata-se de

um aspeto sublinhado no romance: em muitas ocasiões, quando o imigrante vê um recém-chegado, lembra-se da própria chegada à nova terra, despertando um forte sentimento de empatia. Assim sendo, para reviver esta aventura, ele partilha as suas memórias com o novo imigrante porque nele vê o reflexo da sua chegada ao Brasil. Em relação a este último aspeto, outro tópico salientável relativamente ao retrato do imigrante é o do isolamento que sente, neste caso concreto, o alemão na sua fazenda.

Essa simpatia sentida pela figura do mascate é ainda reforçada na mesma página, quando Yussef é convidado para o jantar por um desconhecido:

Adiante vê uma luz. Caminha até ela. Bate na porta, passos se aproximam [...], os dois se olham, se avaliam, o velho intui tudo, num átimo baixa a arma e convida, entre, o pai entra sem titubeio [...].

Acaba pernoitando ali, deixam para o dia seguinte o exame do que está na mochila e a possibilidade de comerciar, agora o que o pai quer é descanso, dormir em um canto qualquer. Esqueceu até a fome, mas o velho ainda não jantou, chama a mulher, que põe mais um prato na mesa, convida, insiste, tem de nos acompanhar [...].

O pai acabou de comer, mas não de ser servido; fez um gesto com a mão, chega, então se lembra de perguntar, munto bom comida [...]. (*Ibidem*: 88)

O narrador, pela segunda vez, põe em primeiro lugar a boa receção do mascate por parte da sua clientela, deixando para segundo plano a negociação, num ato que evidencia a hospitalidade e a solidariedade entre alguns dos imigrantes, pois o homem que convidou Yussef é apresentado também como um estrangeiro, condição evidenciada pelo seu particular sotaque.

No entanto, o acolhimento nem sempre foi bom, pois em vários casos Yussef foi ofendido e insultado por imigrantes de outras nacionalidades.

Na procura de boas condições económicas, o protagonista e a sua família acabam por instalar-se em São Pedro de Alcântara, onde “Dos habitantes da cidade, se não todos, pelo menos 90% eram de origem alemã. Pouco deles falavam português. Era um povo devoto, sincero, cheio de fé e de uma obediência cega ao dirigente religioso” (*Ibidem*: 97). Nesta terra, Yussef acreditou ter encontrado um pouco de *nur* que, posteriormente, porém, se tornou escuridão.

Yussef, num primeiro momento, mostra-se animado, e apesar de que não “tinha vocação para este tipo de trabalho, a necessidade fazia com que se adaptasse” (*Ibidem*: 97). Igualmente, a sua mulher, contente com o resultado, caçoava do seu marido dizendo: “Yussef, estás me saindo bom comerciante; o pai dizia rindo, a necessidade obriga” (*Ibidem*: 97).

Estabelecida a casa de comércio, com a qual todos os mascates sonhavam para abandonar a vida dura de trabalho do vendedor ambulante, não demorou a “se tornar conhecida, afreguesada” (*Ibidem*: 98) e frequentada por numerosos clientes que, na sua maioria, eram de origem alemã. O pai parecia ter conseguido inserir-se nesta comunidade, uma vez que mesmo “já se fazia entender, com dificuldade, certo, mas aquela mistura de alemão, árabe, português, funcionava” (*Ibidem*: 97-98).

A família Miguel esforçou-se por inserir-se nessa comunidade de imigrantes, como podemos comprovar na sua disponibilidade para ajudar na construção da igreja, para a qual cada membro da família contribuiu na medida das suas possibilidades: “a mãe, se dando mais com as mulheres, auxiliando no que podia” (*Ibidem*: 99), dispunha a bacia com água onde os descendentes dos alemães lavavam os pés (*Ibidem*: 169); o pai “ajudava financeiramente; o tio trabalhava na construção. Sim, o pai e a mãe concluíam, a escolha fora acertada, melhor opção, naquele momento, impossível” (*Ibidem*: 98).

No entanto, a alegria da família protagonista não durou muito, devido à queixa que os comerciantes locais apresentaram junto do padre da igreja contra Yussef. Como o povo daquela comunidade era “cheio de fé e uma obediência cega ao dirigente religioso” (*Ibidem*: 97), começaram o boicote à casa comercial de Yussef:

De repente [...], sem nenhum fato aparente que justificasse ou provasse, a reclamação dos demais comerciantes, [...] diziam, esse estrangeiro, esse turco, chegou ontem e nos tomou a clientela, sem se lembrarem que também eles eram imigrantes, ou filhos ou netos de, passaram a chamar o pai de turco e gringo. Deslembavam-se de que eram chamados de galegos. O boicote começou. Maior mágoa, acompanhada da decepção, quando ficou sabendo do sermão do padre nas missas dominicais, até nas novenas. (*Ibidem*: 98-99)

Este excerto reflete magistralmente o entrecruzamento de dois fenómenos que caracterizaram a experiência de adaptação do imigrante no Brasil.

O primeiro fenómeno, mais geral, deriva da reação da sociedade brasileira perante o Outro, neste caso, o imigrante oriental, sendo gerada esta pelo estranhamento e desconhecimento da sua história e da sua origem geográfica. Neste âmbito, a figura do turco e as outras suas variações ganharam forma na sociedade brasileira:

As ondas migratórias no Brasil foram seguidas de um comportamento xenofóbico, que se refletiu na literatura e foi responsável pela construção de estereótipos, verificáveis, por exemplo, em obras da literatura naturalista brasileira. Os rótulos que acompanharam os imigrantes de diversas nacionalidades, como “turco”, no caso dos imigrantes de origem árabe, ou “galego”, no caso dos portugueses, funcionavam como *umbrella terms*, cuja finalidade era agregar os indivíduos oriundos de outros países sob a ótica da exclusão. (CARREIRA, 2008: 2)

Conforme aponta Shirley de Souza Gomes Carreira, no Brasil, a diversidade dos imigrantes provocou uma reação de xenofobia por parte da sociedade, que negava, de modo mais ou menos consciente, o alheio, o diferente, escolhendo designações estereotipadas para cada grupo étnico ou cultural.

O segundo fenómeno, mais específico, foi examinado do ponto de vista sociológico no livro *Mahjar: Saga libanesa no Brasil*, de Roberto Khatlab, que identificou a emergência de uma aversão particular contra o mascate entre certos sectores da sociedade brasileira, nomeadamente entre os comerciantes:

Os primeiros sírios tinham de resistir à violenta ofensiva de ódio racial e comercial, desfechada por outras colónias estrangeiras que tinham o controle do comércio do Estado. Estas previam a futura concorrência síria (libanesa) e resolveram estrangular o comércio sírio no berço [...]. Os malquerentes chegaram a publicar, nos maiores jornais do país, artigos recheados de aleivosas mentiras, destinadas a criar um espírito de hostilidade geral [...]. (KHATLAB, 2002: 38)

O narrador, no excerto reproduzido de *Nur na escuridão*, apresenta essa intolerância através do fechamento da comunidade em relação à nova família de imigrantes. O protagonista, no início, conseguiu um lugar no mercado e na comunidade, mas perante o sucesso da sua casa comercial, começou a ser excluído. Yussef, graças à sua forma peculiar de comerciar, conseguiu atrair os clientes da vila, prejudicando outros comerciantes. A marginalização de Yussef representa de modo paradigmático a recusa do imigrante ‘intruso’ na comunidade e os seus obscuros motivos.

A marginalização do mascate é causada pela concorrência comercial. Os comerciantes da vila viram o sucesso de Yussef como uma ameaça e foram queixar-se ao representante religioso na comunidade, facto que evidencia o poder social da igreja no seio dessa comunidade formada essencialmente por imigrantes alemães. Sem disputa, sem conflito e confronto direto, Yussef foi marginalizado e, consequentemente, teve de estabelecer-se noutro lugar para conseguir sobreviver.

Muitos dos clientes de Yussef boicotaram o seu negócio para não serem denunciados e excluídos da comunidade:

E se desculpavam com o pai, pediam segredo, sabe como é, seu Zé Gringo (por vezes ressurgia um seu Zé Turco), nada temos contra o senhor, seus preços são mais baratos, os produtos de boa qualidade, nos trata bem, quando não tem o que queremos logo o senhor providencia, ainda por cima nos dá prazo para pagar e aceita permuta, espera a safra, mas o padre... titubeavam, paravam, gaguejavam, sem coragem de prosseguir. (*Ibidem*: 99)

Nos seus pedidos de desculpas, os clientes utilizavam os mesmos epítetos que os detratores de Yussef, Zé Gringo e Zé Turco, demonstrando que o uso desses apodos, apesar de ter origem no preconceito e na discriminação, era, frequentemente, inconsciente. Neste caso, mostra como o seu uso generalizado era devido, frequentemente, à escassa compreensão da História e da origem desses imigrantes.

Neste plano, o sucesso comercial do imigrante árabe e a experiência da alteridade é um tema bem retratado, mas de modo diferente, na obra de Jorge Amado. No romance *Gabriela, cravo e canela*, o resultado do esforço de Aziz, mascate, é representado pela personagem de Nacib, o seu filho, que se tornou um homem de negócios que gere o seu próprio bar. Tal como acontece no romance de Salim Miguel, a obra de Amado evoca constantemente o esforço de Aziz, que permitiu a bonança do filho. Contudo, Amado dá propositadamente a palavra ao filho do mascate para defender as suas origens e responde, violentamente, àqueles que o ofendem:

De árabe e turco muitos o tratavam, é bem verdade. Mas o faziam exatamente seus melhores amigos e o faziam numa expressão de carinho, de intimidade. De turco ele não gostava que o chamassem, repelia irritado o apodo, por vezes chegava a se aborrecer:

– Turco é a mãe!

– Mas, Nacib...

– Tudo que quiser, menos turco. Brasileiro – batia com a mão enorme no peito cabeludo, filho de sírios, graças a Deus.

– Árabe, turco, sírio, é tudo a mesma coisa.

– A mesma coisa, um corno! Isso é ignorância sua. É não conhecer história e geografia.

Os turcos são uns bandidos, a raça mais desgraçada que existe. Não pode haver insulto pior para um sírio que ser chamado de turco.

– Ora, Nacib, não se zangue. Não foi para lhe ofender. É que essas coisas das estranhas prà gente é tudo igual... (*Ibidem*: 61)

Neste diálogo é salientado, novamente, o caráter pejorativo do apodo e do estereótipo do turco, herdado da primeira geração dos mascates, pois, apesar de a ação não ser intencionalmente prejudicial ou ofensiva, ele não pode esquecer a conturbada história do seu povo sob o domínio do Império Otomano. Assim, zangado, queixa-se da ignorância que causa essa confusão no Brasil.

Nacib chegou ao Brasil antes de completar os quatros anos (AMADO, 1977: 62), porém conserva a imagem negativa dos turcos, do domínio otomano da Síria e das perseguições religiosas, pois ela foi preservada e alimentada pelas histórias contadas pelos seus pais. Em *Gabriela, cravo e canela*, o protagonista é vítima ainda em certa medida da imagem estereotipada e baseada no princípio de alteridade construída relativamente à primeira geração de imigrantes árabes. Contudo, Jorge Amado deu voz,

no seu romance, a uma personagem da segunda geração, cuja integração na sociedade lhe permite negar essa imagem largamente divulgada na sociedade brasileira da altura. Assim, a obra de Jorge Amado apresenta a vivência da outridade de forma menos dramática, mas problematizadora. Nacib denuncia o caráter discriminatório da imagem do turco ou, no mínimo, simplista, pois além de descurar as lições da História, nomeadamente, da perseguição contra o Outro no Império Otomano, subordina a identidade individual à identidade de grupo, tal como acontece também relativamente à alcunha mascate.

Esse mesmo apodo, turco, acompanhado de uma segunda alcunha afrontosa, gringo, representa na obra de Salim Miguel o ódio manifestado contra o imigrante árabe no Brasil. Para Yussef, no facto de ser chamado ‘turco’ “havia sem dúvida uma certa lógica [...], a Turquia dominara o seu país durante séculos. Agora por que o *gringo*, para o qual não encontrava qualquer explicação?” (*Ibidem*: 99), mas apesar de compreender melhor as razões da escolha do primeiro apodo, ambos indignam o protagonista, pois, afinal, “eram iguais, todos imigrantes” (*Ibidem*: 99). Trata-se de uma igualdade negada pelos imigrantes alemães que, paradoxalmente, não se lembram que “eles também eram imigrantes ou filhos ou netos de” (*Ibidem*: 98-99), e que, como mostra Lya Luft, no seu romance *A asa esquerda do anjo*, publicado em 1981, também foram alvo de discriminação no Brasil.

De modo complementar, como uma outra visão do mesmo fenómeno, podemos lembrar a ficcionalização dessa mesma hostilidade xenofóbica, presente na sociedade brasileira, na obra *Amrik*. Ana Miranda, através do olhar feminino, curioso e crítico da narradora, Amina, examina essa mesma questão, sublinhando a divergência existente entre duas visões, uma externa e outra interna:

[...] dizem que levamos faca escondida na bota mas nem usamos a bota, que somos turcos mas não somos turcos, que somos ladrões feito os ciganos, fazemos orgia noturna, raptamos crianças, sujamos as ruas deles, dependuramos roupa na janela nas varas de bambu mas isso fazem as chinesas, que estragamos as casas deles sujamos o rio de bosta arre fazemos mesmo umas coisas erradas mas não somos o que eles pensam, libaneses são limpos, cultos [...]. (MIRANDA, 1997: 52)

Significativamente, para manter a reputação do imigrante libanês e repudiar as acusações mencionadas – e mesmo outras, como escrever nas paredes e urinar nas ruas –, ela acusa os italianos ou lituanos, pois “eles eram mal-educados”.

Estes excertos de *Nur na escuridão* e *Amrik* exemplificariam, de certo modo, a teoria da presença recorrente de narradores ‘descentrados’ na narrativa brasileira

contemporânea defendida por Jaime Ginzburg. Esse ‘descentramento’ consiste no aparecimento de vozes na ficção contemporânea que contestam a exclusão ou a discriminação política, económica ou social, exprimida, por exemplo, pelo autoritarismo, o machismo ou o racismo:

No contexto de difusão de teorias pós-coloniais, parte da produção literária rompe com formas etnocêntricas, e estabelece a ética como horizonte de interação entre o sujeito e o outro. Neste sentido, são priorizadas situações narrativas que privilegiam grupos historicamente reprimidos e silenciados. A ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que construções de linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate permanente entre diversos pontos de vista. (GINZBURG, 2012: 205)

Por último, relativamente à denúncia dessa exclusão do Outro no romance, apenas nos resta referir que o narrador de *Nur na escuridão* retrata outra forma de marginalização de que é vítima Yussef. Desta vez o boicote, menos grave do que o primeiro, é causado por divergências políticas entre Yussef e os integralistas da vila, que são favoráveis à invasão alemã da Checoslováquia.

A venda de Yussef tornara-se um espaço de debate e de troca de informações relativamente às notícias nacionais e internacionais: “Muitas vezes a discussão na venda-de-secos-e-molhados, se prolonga, azeda, integralistas como os Reitz, os Müller, deixaram de frequentar o local” (MIGUEL, 2004: 124). Mesmo assim, alguns vizinhos continuam a visitar a loja, no intuito de provocar, dado o seu profundo fanatismo, alguma polémica:

como é seu Miguel, quais as novidades, existem os mais agressivos, e aí, hein, seu Zé Turco, o que me diz agora, ainda tem coragem de repetir que Alemanha... a frase fica independente, misto de gozação e ameaça, de novo acompanhada pelo riso mais aberto, contundente. (*Ibidem*: 124)

Recapitulando, Salim Miguel conferiu uma dimensão humana ao fenómeno social e histórico da imigração árabe, dando, assim, profundidade ao estereótipo do mascate e do turco através da admirável construção das suas personagens, nomeadamente do seu protagonista. Num jogo narrativo que esbate frequentemente as fronteiras entre realidade e ficção, Salim Miguel – e, igualmente, os outros autores referidos – oferece ao leitor uma interessante e rica representação que, a partir do olhar do imigrante libanês, dos seus problemas e dos conflitos e marginalização de que é vítima, nos permite compreender melhor algumas das luzes e sombras da realidade pluricultural brasileira do século XX.

VI

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E CONCLUSÕES FINAIS

A viagem pelas terras da narrativa brasileira contemporânea levou-nos a determo-nos em *Nur na escuridão*, e a sua leitura atenta permitiu, aliás, a descoberta de outros mundos literários vizinhos da obra de Salim Miguel, que, por sua vez, iluminaram, através de uma comedida utilização da perspectiva comparatista, a compreensão do fenómeno literário em que se insere o romance de Miguel em toda a sua complexidade.

Do mesmo modo, a organização do trabalho em vários e diversos capítulos também nos facilitou ressaltar, examinar e decompôr, de modo aprofundado, alguns aspetos significativos, entre os muitos possíveis, relativamente à representação da imigração na obra migueliana.

Assim, em primeiro lugar, a contextualização histórica revelou que o romance em questão dialoga intimamente com a História. A história da família do protagonista, Yussef, romanceada nas páginas de *Nur na escuridão*, tanto é uma história com ‘H’ maiúsculo quanto com ‘h’ minúsculo, pois se alicerça num fenómeno migratório decorrido no século XX no Médio Oriente, traduzindo-o literariamente com grande habilidade e cuidado e dando vida às particularidades da imigração libanesa. O romance ilustra, portanto, uma das novas – e das mais produtivas e instigantes – possibilidades de entrecruzamento do discurso romanesco com o discurso histórico presentes na narrativa brasileira contemporânea, como mostra o facto de ter recebido os importantes prémios APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), no ano de 2000, e *Passo Fundo Zaffari & Bourbon*, em 2001.

Nesse contexto, a inicial interpretação e análise comparatista do romance tendo em conta o espaço literário em que está inserido mostra a singularidade de *Nur na escuridão*. Trata-se de uma singularidade que não isola a obra no sistema literário brasileiro, mas que permite interessantes diálogos a partir da sua originalidade.

Desta perspectiva, uma das características mais salientes da obra – que origina em parte a sua especificidade – é a do estatuto atribuído à memória. O protagonismo conferido a essa capacidade revela a sua idoneidade estruturante, pois no romance é entendida como a faculdade pela qual conservamos ideias e imagens e as readquirimos sem grande esforço, mas também como a base do conhecimento, através do qual damos

significado ao quotidiano e acumulamos experiências e lições para utilizar durante a vida.

Assim sendo, revela-se ideal para narrar a saga da família Miguel e a sua experiência como imigrantes, desde o momento da partida até ao momento da sua chegada ao Brasil e a posterior adaptação, iluminando retrospectivamente a percepção dos desafios e vivências dessas personagens. É a memória que organiza a história familiar e a traz de novo ao presente. É a partir dessa lógica e dessa dependência que se organiza e estrutura o discurso do narrador, criando uma narrativa de complexa arquitetura temporal e genérica, pois, como foi analisado, o trabalho memorialista articula-se em torno de dois eixos, o do discurso oral das personagens e o do discurso escrito, autobiográfico, do pai, que se fundem na mesma obra para construir a história e a História – e, diga-se de passagem, também as histórias –, complicando, propositada e convenientemente, a efabulação do romance.

Por outro lado, o interesse e a importância de *Nur na escuridão* derivam da aprimorada construção da identidade das personagens, analisada no quarto capítulo da dissertação. A caracterização cultural do protagonista e da sua família recriam uma atmosfera tipicamente oriental no mundo diegético. No entanto – e é aí que reside a sua verdadeira significância e atrativo –, tal como acontece noutros grandes romances como *Lavoura arcaica* ou *Relato de um certo Oriente*, esse ‘orientalismo’ não é norteado por uma vontade estética baseada no exotismo, mas, antes, por um impulso inquietador e problematizador relativamente aos princípios de identidade e de alteridade.

Assim, a cultura árabe tem uma forte presença no romance migueliano, graças, nomeadamente, à ufanía de Yussef, fascinado pela riqueza da língua, das artes, dos saberes e dos costumes da sua terra que, aliás, tenta preservar e transmitir aos filhos. Porém, devido à mestria e ao espírito questionador do autor, esse elogio da cultura oriental acabará por cumprir duas funções opostas, simultânea e paradoxalmente: a ufanía cultural de Yussef que apresenta ao leitor, por um lado, uma cativante miniatura da cultura árabe, sobretudo da cultura libanesa, esboçando, por outro lado, o retrato do imigrante a partir de uma das suas características mais marcantes. Funcionalidade dupla que, na verdade, resulta da idealização da própria cultura como um mecanismo de defesa perante o desconhecido, típico dos processos migratórios.

Por meio da memória – grande arsenal de onde o autor extrai certos elementos para a invenção das suas personagens (CANDIDO, 1972: 67) – o romance representa o contacto entre a identidade libanesa a diversidade cultural existente no Brasil,

espelhando, com uma notável aptidão narrativa, a complexa experiência de (auto)descoberta, pois o protagonista não apenas conhece outra cultura, mas também percebe a própria sob uma nova luz.

De modo complementar, no último capítulo ponderamos, à luz das complexas e multifacetadas relações entre a identidade e a outridade, a construção da personagem protagonista, entendida como excelente desconstrução literária do tipo do imigrante árabe, fortemente enraizado no imaginário coletivo brasileiro, e como recriação ficcional da oposição entre a vivência íntima da imigração e o empobrecedor processo de estereotipação da figura do imigrante. Desta perspectiva, podemos afirmar que em *Nur na escuridão* Salim Miguel deu continuação ao projeto, iniciado já nas suas primeiras ficções, de “criar um universo ou micro-universo reflexo do macro-universo” (SOUZA & SOUZA, 1991: 58).

Enfim, gostaríamos de salientar, em conclusão, a significativa especificidade e interesse de *Nur na escuridão*, pois, durante o estudo realizado fomos tomando consciência de que aquela singularidade e esse interesse residem, essencialmente, na despojada dualidade do romance. Um romance que se alicerça numa escrita memorialista de teor convencionalmente realista, mas de complexa e singular organização discursiva. Assim, graças à subtil tensão estabelecida nas suas páginas entre a memória e o esquecimento, a adaptação e o estranhamento, a identidade e a alteridade ou a rejeição e o acolhimento, a obra de Salim Miguel revela-se como uma acurada e penetrante representação literária da imigração libanesa, mas, graças ao comovedor equilíbrio entre o medo do desconhecido e as belas surpresas do inesperado, revela-se, acima de tudo, um vivo, intenso e fascinante retrato do ser humano, de qualquer ser humano.

BIBLIOGRAFIA

- ALALAOU, Hicham. (2010). "Pátria moramos nela. Outra mora em nós". In *migração e criação: colóquio dos escritores imigrantes marroquinos*. Rabat: Albaidaoui: pp. 5-6.
- (العلوي، هشام. (2010) "وطن يسكننا. وآخر نسكنه" في الهجرة والإبداع: متلقى الأدباء المغاربة في المهجر. الرباط: مطبعة البيضاء. ص: 5-6).
- ALMASSARI, Mohammed al Arbi. (1990). *As islâmicas dos escritores imigrantes: pesquisa na questão religiosa dos escritores na América*. Rabat: Arrissala.
- (المساري، محمد العربي. (1990). *إسلاميات أدباء المهجر: بحث في المسألة الدينية عند أدباء المهجر الأمريكي*. الرباط: مطبعة الرسالة).
- AMADO, Jorge. (1977). *Gabriela, cravo e canela*. Mem Martins: Europa-América [13^a ed.].
- ANDRADE, Sara Freire Simões de. (2007). *(Des) Orientes no Brasil: Visto de permanência dos libaneses na ficção brasileira*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2133/1/2007_SaraFreireSimoeseAndrade.pdf [Consultado em 30 de março de 2015].
- BRASIL, Jaime. (1961). *A Obra e o Homem: Ferreira de Castro*. Lisboa: Arcádia.
- CABRAL, Roque (Dir.) et al. (1989). *Logos Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa/ São Paulo: Verbo.
- CANDIDO, António. (1972). "A personagem do romance". In *A Personagem de Ficção*: GUINZBURG, J. (Dir.). São Paulo: Editôra Perspectiva: pp. 53-80.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. (2008). *Amrik de Ana Miranda: a imigração libanesa revisitada*. Disponível em: http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_32/shirley_carreira.pdf [Consultado em 18 de maio de 2016].
- CASTRO, José Maria Ferreira de. (1983). *Emigrantes: romance*. Lisboa: Guimarães Editores.
- DALCASTAGNÈ, Regina. (2012). *Colocar-se em palavras: memórias de um percurso íntimo*. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/7982/6076> [Consultado em 18 de abril de 2015].

- DONATO, Hernâni. (2000). *Brasil 5 séculos*. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes.
- ELKHORI, Rosemary Nader. (2010). *Os libaneses em São José dos Campos: A história dos que imigram entre 1950 e 1970*. Dissertação de Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Árabe, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8154/tde-14022012-144418/publico/2011_RosemaryNaderElkhouri.pdf [Consultado em 22 de março de 2015].
- FEITOSA, Márcia Manir Miguel. (1998). *Fernando Pessoa e Omar Khayyam: o Ruba'iyat na poesia portuguesa do século XX*. São Paulo: Giordano.
- FÍGOLI, Leonardo Hipólito G. & VILELA, Elaine Meire. (2004). *Migração internacional, multiculturalismo e identidade: sírios e libaneses em Minas Gerais*. Disponível em:
- http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_abep/PDF/ABEP2004_626.pdf [Consultado em 1 de março de 2015].
- FRANCISCO, Júlio César Bittencourt. (2006). *Sírios e Libaneses no Rio de Janeiro: Memória Coletiva & Escolhas Individuais*. Dissertação de Mestrado em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em:
- http://www.researchgate.net/profile/Julio_Francisco/publication/216257227_Syrian_and_lebanease_in_Rio_de_Janeiro/links/09e41501a72f7d90f3000000.pdf [Consultado em 12 de março de 2015].
- GATTAZ, André. (2012). *Do Líbano ao Brasil: história oral dos imigrantes*. Salvador de Bahia: Pontocom. Disponível em:
- www.editorapontocom.com.br/livro/download/id/9/formato/pdf/cod/5e4be67b41aa43141f5a2a646f66ef26 [Consultado em 18 de abril de 2015].
- GEBALY, Maged Talaat Mohammed Ahmed El. (2012). *Mobilidades culturais e alteridades em Relato de um certo oriente: sua pré-tradução árabe*. Dissertação de Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em:
- <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-13032013-105910/pt-br.php> [Consultado em 14 de janeiro de 2015].
- GENETTE, Gérard. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

- GINZBURG, Jaime (2012): “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. In *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2: pp. 199-221.
- GONÇALVES, António Custódio. (1992). *Questões de Antropologia Social e Cultural*. Porto: Edições Afrontamento.
- GRINBERG, León & GRINBERG, Rebeca. (1998). *Identidade e mudança*. (Filipe Reis & Ester Rom [trad.]). Lisboa: Climepsi Editores.
- HASSAN, Wail. (2011). *A literatura árabe-brasileira: o Suspenso de Alberto Mussa e o diálogo Sul-Sul*. Disponível em:
<http://www.jstor.org/stable/pdf/23216068.pdf?acceptTC=true> [Consultado em 1 de abril de 2015].
- (حسن، وائل. (2011). *الأدب العربي-البرازيلي: معاناة البرتو موسى وحوار الجنوب-الجنوب*. متوفر في الرابط: <http://www.jstor.org/stable/pdf/23216068.pdf?acceptTC=true> [تاريخ الاطلاع: 1 أبريل 2015].)
- HATOUM, Milton. (1999). *Relato de um certo Oriente*. Lisboa: Cotovia
- JÚNIOR, Manuel Diégues. (1964). *Imigração, urbanização e industrialização: estudo sobre alguns aspectos da contribuição cultural do imigrante no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.
- KHATLAB, Roberto. (2002). *Mahjar, Saga Libanesa no Brasil*. Beirute: Mokhtarat.
- LOTITO, Denise Padilha. (2007). *Expressividade e sentido: um estudo estilístico das metáforas de Lavoura arcaica*. Dissertação de Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em:
http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-30112009153332/publico/DENISE_PADILHA_LOTITO.pdf [Consultado em 18 de setembro de 2015].
- LUCCHESI, Marco. (2009). *Ficções de um gabinete ocidental – Ensaios de História e Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MEDEIROS, João Luiz. (2004). “A identidade em questão: notas acerca de uma abordagem complexa”. In *Mosaico de Identidades: Interpretações contemporâneas das Ciências Humanas e a Temática da Identidade*. DUARTE, Beatriz Balena & MEDEIROS, João Luiz (orgs.). Curitiba: Juruá Editora: pp. 103–124.
- MENDILOW, Adam Abraham. (1972). *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Editora Globo.
- MIGUEL, Salim. (2004). *Nur na escuridão*. Rio de Janeiro: Topbooks.

- MINTZ, Sidney W. (2001). *Comida e Antropologia: Uma breve revisão*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbsoc/v16n47/7718.pdf> [Consultado em 3 de junho de 2016].
- MIRANDA, Ana. (1997). *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MUSSA, Alberto. (2006). *O enigma de Qaf*. Porto: Campo das Letras.
- NASSAR, Raduan. (1982). *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [2ª ed.].
- NASR, Helmi. (2005). *Tradução do sentido do Nobre Alcorão para a língua portuguesa*. Al-Madina Al-Munauarah: Complexo do Rei Fahd para imprimir o *Alcorão Nobre*.
- OMRAN, Muna (2011). *Memória da Infância – A reinvenção*. Disponível em: http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/SM_LITTERIS-MUNA_OMRAN.pdf [Consultado em 11 de dezembro de 2015].
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. (1991). “Voz e Vozes Submersas: A memória na obra de Salim Miguel”. In *Salim Miguel, Literatura e coerência*. SOARES, Iaponan (Org.). Florianópolis: Lunardelli: pp. 35-46.
- REIS, Carlos & LOPEZ Ana Cristina M. (2000). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- RUFFATO, Luiz. (2010). *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti*. Lisboa: Quetzal.
- SAID, Edward W. (2004). *Orientalismo: representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Cotovia [2ª ed.].
- SHAKESPEARE, William. (2001). *A tempestade*. (Fátima Viera [trad.]). Porto: Campo das Letras.
- SILVA, Ana Cláudia de Oliveira da. (2011). *UMA LUZ NA ESCURIDÃO: Ficção, memórias e (auto)biografia na escrita de Salim Miguel*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. Disponível em: http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_arquivos/16/TDE-2011-10-24T092341Z-3282/Publico/SILVA,%20ANA%20CLAUDIA%20DE%20OLIVEIRA%20DA.pdf [Consultado em 20 de dezembro de 2015].
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. (1999). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- SOARES, Iaponan (Org.) (1991). *Salim Miguel, Literatura e coerência*. Florianópolis: Lunardelli.
- SOUZA, Eneida Maria de (2007). *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

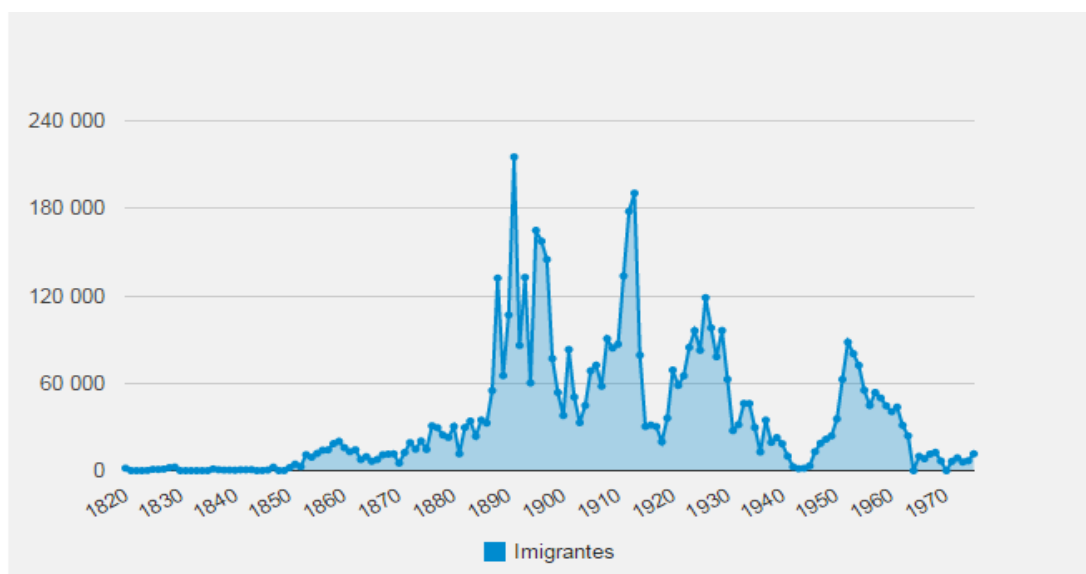
- SOUZA, Sílvia de & SOUZA, Mariléia B de. (1991). “Uma entrevista”. In *Salim Miguel, Literatura e coerência*. SOARES, Iaponan (Org.). Florianópolis: Lunardelli: pp. 55-63.
- TADIÉ, Jean-Yves & TADIÉ, Marc. (1999). *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard.
- TEIXEIRO, Alva Martínez. (2006). *Maktub: Da retórica na ficção de Raduan Nassar*. Galiza: Laiovento.
- TEIXEIRO, Alva Martínez. (2013). “Relato de un cierto oriente (La visión de la identidad y de la alteridad respecto a los referentes árabes en la literatura brasileña contemporánea)”. In *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 3 (“Globalizando la literatura en portugués”): pp. 67-89.
- TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. (2006). *Milton Hatoum: Itinerário para um certo Relato*. São Paulo: Ateliê.
- VAINFAS, Ronaldo (Org.) et al. (2007). *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em:
<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6687.pdf> [Consultado em 18 de abril de 2015].
- WEISS, Timothy (2009). “Translational Identities and the Émigré Experience”. In *Diasporic subjectivity and cultural brokering in contemporary post-colonial literatures*. Edited by Igor Maver. Lanham: Lexington Books: pp. 39-58.
- ZAIDAN, Assad. (2011). *Os escritores e a Literatura da saga libanesa no Brasil*. Líbano: Dar atakadomiya.
 (زيدان، أسعد. (2011). *أدب وأدباء المهجر البرازيلي*. لبنان: الدار التقديمية) .
- ZAIDAN, Assad. (2010). *Letras e História: mil palavras árabes de origem portuguesa*. São Paulo: Escrituras Editoras / EDUSP.

ANEXOS

1. Períodos da história da imigração no Brasil

	Manuel Diégues Júnior	J. Fernando Carneiro
Primeiro	De 1808 a 1850	De 1808 a 1886
Segundo	De 1850 a 1888	De 1887 a 1930
Terceiro	De 1888 a 1950	De 1930 até ao presente momento ¹⁹

2. Estatísticas do povoamento (imigração total por períodos anuais)²⁰



¹⁹ Com a expressão “até ao presente momento”, provavelmente o autor pretende referir o ano 1950.

²⁰ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Disponível em: <http://cod.ibge.gov.br/239D4>).